الشعر والغناء

في ضوء نظرية الرواية الشفوية

تأليف

د. فضل بن عمار العماري

مكتبة

رفعه لكم / أبو
هادي زايد بن زايد

رفعه لكم / أبو
هادي زايد بن زايد

الشعر والغناء

في ضوء نظرية الرواية الشفوية

تأليف
د. فضل بن عمّار العماري

مكتبة
التَّوْبَة

* حقوق الطبع محفوظة للمؤلف *

د. فضل بن عمار العماري
قسم اللغة العربية

كلية الآداب
جامعة الملك سعود

الرياض ـ شارع جرير ـ ص.ب. ١٨٢٩٠ الرمز ١١٤١٥
هاتف ٤٧٦٣٤٢١ ـ فاكس ٤٧٩٠٤٤٣ ـ المملكة العربية السعودية

بسم الله الرحمن الرحيم

الشعر والغناء

في ضوء نظرية الرواية الشفوية

الإهداء

إلى أصحابي.

إلى أهلي.

إلى أحبابي.

إلى... إلى... إلى...

إليك أيها الإنسان.

المقدمة

راجت في السبعينات نظرية أطلق عليها «نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي». وهي نظرية تهدف إلى إخضاع الشعر الجاهلي لمعطيات البحث العلمي في الميادين الشعبية ونتائجه. وقد قمت بمتابعة إصداراتها وما أثير حولها من نقاش، وحاولت أن أدرسها دراسة تغطي ما أمكنني من جوانبها المختلفة.

ومن الغريب أن جذور هذه النظرية كانت معروفة عند المستشرقين الأوائل، خاصة وليم ألواردت، الذي كثيراً ما كان يشير في كتاباته إلى ظاهرة التشابة بين الشعر الهومري والشعر الجاهلي. وجاء طه حسين ليجعل أساس نظريته في الشك في هذا الشعر، هو هذا التشابه، خاصة التشابه بين هومر وامرىء القيس.

ولكن أصحاب هذه النظرية ربطوا بين الاتجاه القديم عند ألورادت وطه حسين، والاتجاه الحديث الذي يُخضع كل شعر مر بمرحلة الأمية والارتجال إلى علاقات مترابطة بالأشعار عند الأمم البدائية المعاصرة، أو عند الشعوب التي كان الإنشاد والارتجال والغناء حياً بينهم إلى وقت قريب.

ومع أن مواقف الغربيين قد تكون مقبولة إلى حد ما، مهما كان تفسير دوافعهم إلى ذلك، فإن موقف عبدالمنعم الزبيدي موقف ليس من الواضح تفسيره. فلقد اندفع الزبيدي في حماسة شديدة نحو قبول كل أطروحات هذه النظرية، ومع أنه حاول نسبة تبنيها لنفسه، فإنه بلا شك، كان مأخوذا

بنتائجها، لأنه يعترف أنه ابتدأ يعمل فيها منذ سنة ١٩٧٦ م، وكانت تلك النظرية ذائعة بين الأوساط الأدبية، على الرغم من أنه ادعى أنها تكونت له قبل ذلك بسنين.

ونتيجة لهذه المواقف جميعها، ولما تثيره تلك النظرية من تساؤلات، تجمعت موضوعات هذا الكتاب في محاولة لتقويمها واتخاذ موقف نقدي منها، وذلك وفق التسلسل التالي:

١ ــ الرواية الشفوية في آثار الدارسين:

وتشتمل على أهم الآراء التي ناقشت الأطروحة منذ صدورها في الدوريات الأجنبية المختلفة. وعلى الرغم من تحمس بعض الدارسين لها، فإنها لم تحظ باقتناع تام عند كثير ممن تناولوها. وكان المأخذ عليها أنها كانت تقفز إلى النتائج بعيدة عما هو في إطار حقيقتها. ولكنهم مع ذلك رأوا فيها ثمرة جيدة من ثمرات الجهد الذى أحرز بعض التقدم خاصة في مفهوم «القالب الصياغي».

٢ ــ الغناء والتغني:

وهو يناقش مفهوم الغناء والتغني بالشعر، ومدلولات مفردات: الغناء - الحداء - الرجز - الإنشاد. . . إلخ، كما يحاول بيان علاقة ذلك بالغناء عند الأمم الأخرى كما هو معروف عند الشاعر - المغني.

٣ ــ القالب الصياغي:

وحيث إن أهم ركيزة لنظرية الرواية الشفوية، هي انتشار «القوالب الصياغية» مما يؤدي إلى النتيجة التي يسعى إليها أصحاب هذه النظرية، وهي العمومية ومجهولية القائل أو اختلاطه، فإنه كان لزاماً النظر في مدى انطباق ذلك على نصوص من الشعر الجاهلي. ولهذا جمعت نصوصاً في موضوعي الناقة والثور الوحشي، وهما موضوعان تراثيان جداً، وتبين من

دراستهما أن هناك تشكيلات متشابهة وصياغات تقترب من بعضها ولكن ذلك لم يُخْفِ شخصية القائل ولم يلغ الكشف عن لمساته الفنية.

٤ ـ الغناء البدوي في الشعر الجاهلي والشعر النبطي:

ومن منطلق كون الشعر الجاهلي شعراً شعبياً، وأن هناك تشابهاً أيضاً بينه وبين الشعر النبطي، كما رأى مونرو والزبيدي، فقد عمد هذا الموضوع إلى دراسة هذين المفهومين في هذين النوعين من الشعر، وبين الفروقات الجوهرية بينهما، سواء من حيث استعمال اللغة أو من حيث الإيقاعات التي يخضعان لها. بل إنه حاول أن يأتي بمراجعة لما قيل عن الغناء باللغة الفصحى في العصر الجاهلي بمصاحبة الآلات الموسيقية البسيطة. وإضافة إلى ذلك، بيَّن الفرق بين نوعين مهمين من أنواع الشعر الشعبي في الجزيرة العربية وهما: الشعر النبطي والشعر الحميني.

٥ ـ ترجمة من كتاب الشعر الملحمي لموريس بورا:

وفي محاولة لإعطاء القارىء فكرة وافية عن الفن الملحمي والفن الشعبي، ثم إيضاح الطريقة التي كان يسلكها الشاعر ـ الرواية ـ المتجول، جاء هذا الفصل ليستخلص مجمل تلك الأفكار من أهم كتب هذه الدراسات، وهو كتاب «الشعر الملحمي» لمؤلفه موريس بورا. ولا شك أن الكتاب يعد عمدة في هذا الميدان، وقد اتكأ عليه زويتلر في كتابه المذكور هنا، إتكاء بالغاً. مع ملاحظة أن هذا الفصل لم يأت إلا بما يخص ما نتناوله في هذه الدراسة، ولم يتعرض إلى تفصيلات أكثر حتى لا يخرج الكتاب عن منهجه المحدد له.

وبهذا التقديم والمناقشة لنظرية الرواية الشفوية، يصبح بين يدي القارىء، محصولاً وافياً، هو حصيلة جهود عامة، أثارها البحث في ميدان الشعر الجاهلي وما زال يثيرها باستمرار.

الفصل الأول

نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي
حتى العصر الأموي
في آثار الدارسين

إن أول هزة حدثت في تاريخ الشعر الجاهلي كانت على يد المستشرق مرغليوث والأديب المصري طه حسين، حيث اتجه هذان الباحثان إلى الطعن في الشعر الجاهلي برمته واعتبراه منحولاً نحله المسلمون في فترات متأخرة. وعلى الرغم من تلك الهزة العنيفة من قِبَلهما، فإن الدارسين العرب بل حتى المستشرقين وقفوا في وجه تلك الحملة الكاسحة واعتبروها تطرفاً شديداً. وكانت ردة الفعل قوية ضد هذا التيار.

ولكن هذه النتيجة لم ترض باحثين ادّعيا أن المنهج خاطىء برمته. كما اتفقا على أن طريقة مرغليوث ـ طه حسين، طريقة تحتاج إلى تنظير جديد. ولذا عمدا إلى الاحتكام إلى «نظرية الرواية الشفوية» التي طبقها ميلمان باري وألبرت لورد على الشعر اليوغسلافي، واستفادا كثيراً من النتائج التي توصل إليها الباحثون الغربيون في مجال التراث الشعبي. وهكذا ادعا جيمز مونرو ومايكل زويتلر أن الشعر الجاهلي شعر شعبي يخضع لكل محصلات البحث العلمي في مجال التراث الشعبي، وأهم تلك المحصلات اعتماد الشعر الجاهلي على الرواية الشفوية واستخدام الإنشاد. وكانت النتيجة أنه لا نص ثابت ولا شاعر معروف، بل الكل يعود

إلى الجاهلية. فليس هناك صحيح ومنحول وليس هناك إلا رجل اسمه امرؤ القيس كما كان هناك رجل اسمه هومر عند الإغريق.

ولم يمض ذلك الاتجاه دون استفادة، إذ أقدم عبدالمنعم خضر الزبيدي على إصدار كتابه «مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي» متخذاً المنهج نفسه ومتوصلاً إلى النتائج نفسها. وزيادة في الحيطة فإن الباحثين الثلاثة مدوا فترة بحثهم حتى العصر الأموي لوجود عوامل مشتركة بين الأدب في الفترتين الجاهلية والأموية مروراً بالفترة الإسلامية.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه الفكرة التي نشأت في الغرب ـ فيما عدا الزبيدي ـ وجدت مجابهة في الغرب أيضاً. وكانت جميع الردود متفقة تقريباً على عدم الاقتناع كلية بتلك الاستنتاجات أو اعتبارها خطوة من خطوات البحث الحديث التي لا يمكن القطع بصحتها.

إن هدفنا هنا هو توضيح وجهات النظر الدائرة حول هذه النظرية التي تزعم جدتها، وبيان قيمتها بالنسبة للأدب العربي كله حتى نكون على بينة مما يدور في المجتمعات الأخرى فيما يتعلق بآدابنا العربية وكيفية معالجتها.

فلكل أمة أدب قديم وأدب محدث وتختلف درجات القدم من أمة إلى أخرى حسب قدم لغاتها وحسب مقدار ما أخذته من الثقافة والحضارة. وبعض الأمم كان لها لغات اندثرت وحلت محلها لهجات أصبحت لغات فيما بعد تسجل بها منجزاتها الفنية والعلمية، كما حصل بالنسبة لألمانية وفرنسة وإيطالية مثلاً. وبعض الأمم نشأت فيها لغات حلت محل اللغات الأولى وأصبحت تلك اللغة تؤخذ عن طريق الدرس والتخصص كما حصل بالنسبة للاتينية والإغريقية والفهلوية والسامية. وهناك لغات لم تحظ بالتسجيل، وإنما ظلت جل أعمالها تروى رواية تتناقلها الشفاه حتى وقت قريب، كلغات بعض القبائل الإفريقية والبدائية. وبعض اللغات استمرت مستخدمة منذ أمد طويل ومنها اللغة الصينية والهندية والعربية.

وكما اختلفت الآداب من حيث قدم اللغات أو حداثتها، اختلفت وسيلة الحفاظ على تلك الآداب، فبعض الجماعات استعمل النقوش وبعضهم استخدم «الخربشات» وبعضهم اعتمد الكتابة. ولكن مما لا ريب فيه أن أي أدب لابد أنه مر بمرحلة من مراحل الرواية الشفوية. وحول تلك المرحلة تثور استفهامات كبيرة تتعثر في كثير من الأحيان الإجابات عنها. ومن تلك الآداب الأدب الجاهلي، أدب اللغة العربية القديم.

وإذا كانت اللغة العربية قديمة هذا القدم، وإذا كان أدبها مر بمرحلة طويلة وظلت هذه الأمة تمجده وتعرف له مكانته فإنه من غير المستغرب أن يقال بعدئذ إن الشعر ديوان العرب. فقد احتفظ العرب بالشعر الجاهلي وغالوا مغالاة عجيبة في قيمته من جميع النواحي. ولا يزال بعض العرب يتمثل بأبيات طرفة في «العبث» وأبيات امرىء القيس في اللهو إلى جانب تمثلهم بأبيات زهير في الحكمة وعنترة في المروءة وآخرين من غير هؤلاء. فالشعر الجاهلي ظل وسيظل المثل والشاهد والصورة ما دامت لغة العرب لغة أدب وحياة. وسيجد الدارسون في هذا الأدب مهما تختلف مشاربهم مادة يلجأون إليها ومنبعاً يغترفون منه. ولن يعدم الأدب العربي من ينظر إلى الأدب الجاهلي على أنه أدب بكر يُرادُ فَك رموزه وعلى أنه أدب ثَرٌّ يفيض بالعطاء دائماً. وكلما وجدت نظرية في العالم أو عند النقاد العرب، وجدنا نقاداً لا يترددون في محاولة البرهنة على أن أدب الجاهلية أدب فتي نابض بالحياة يستقبل تلك الآراء استقبالاً رحباً، ويفيض أولئك النقاد في حماستهم كلما رأوا أن ذلك الأدب على الرغم من تقادمه ومرور القرون عليه هو هو لم يتغير. ويحاول بعضهم أن يتصالح مع ذلك الشعر وينزعج بعض آخر لصلابته ومتانته فيرفضه، ولكنه لا يجد بدأ من العودة إليه على مضض أو عن طيب خاطر.

ففي مجال التطبيق راح الناقد الألماني فولتر براونه ينظر إلى المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي على أنها رؤية وجودية للحياة، وموقف وجودي

من الموت[1] وشاركه في الرأي نـاقدان آخـران هما سهيـر القلماوي في مقالتها «تراثنا القديم في أضواء حديثه»[2]، وعز الدين إسماعيل في مقالته «النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية»[3]. ثم جاء الناقد يوسف اليوسف ليطبق على الشعر الجاهلي النظرة النفسية المعاصرة ويرى أنه «تعبير ذاتي عن وقائع خارجية مستقلة عن الوعي وصانعة له في الوقت نفسه»[4] وذلك في كتابيه بحوث في المعلقات ومقالات في الشعر الجاهلي[5]. وتجرد ناقد آخر هو كمال أبو ديب ليثبت صلاحية تطبيق النظرية البنيوية كما يراها كلود ليفي شتراوس. وكانت حصيلة ذلك الاتجاه مقالين كبيرين[6].

أما في مجال الأسطورة، فإن كتاب أحمد كمـال زكي الأساطيـر[7] وكتـاب الشورى شعـر الرثاء[8] أكبر دليـل على مدى تقبـل ذلـك الأدب لمعطيات البحث العلمي المعاصر.

هذا من وجهة نظر عامة عن الشعر الجاهلي، وهي لا تمس تنظير

---

(١) فولتر براونه «الوجودية في الجاهلية» المعرفة/ حزيران ١٩٦٣م ص ص ١٥٦ - ١٦١.

(٢) سهير القلماوي، الكاتب، ع ٢ (١٩٦١ م) ص ٤٣.

(٣) عـز الـدين إسماعيل «النسيـب في مقـدمـة القصيـدة الجـاهليـة»، الشعـر ع ٢ (١٩٦٤ م)، ص ص ٣ - ١٤.

(٤) يـوسف اليـوسف، مقـالات في الشعـر الجـاهلي، ط ٢ (بيـروت: دار الحقـائق للطباعة)، ص ١١.

(٥) يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات (دمشق، وزارة الثقافة والإرشـاد القومي، ١٩٨٧ م).

(٦) Abu deeb «Towards a Structural Analysis of pre - Islamic Poerty 1 -: The Key Poem» International Journal of Middle East Studies 6, (1975), 148 - 184; «Towards a structural Analysis of Islamic Poetry II: the Eros Vision» Edebiyat I (1976) 3 - 69.

(٧) أحمد كمال زكي، الأساطير (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٥ م).

(٨) مصطفى عبدالشافي الشورى، شعر الرثـاء في العصر الجـاهلي، بيروت، الـدار الجامعية ١٩٨٣ م).

ذلـك الشعر وهيكله العـام، فهي وجهة نـظر أصدق مـا يقال فيهـا: إنها وجهة نظر متخصصة تأخذ جزئيات وتفسرها، أما من حيث الهيكـل العام للشعر كله فإن أحداً لم يتجرأ أن يحركه قبل مرغليوث[١]، وطه حسين[٢] في أوائل هذا القرن، وشوقي ضيف[٣] وناصر الدين الأسد[٤] بعدهما ثم مونرو[٥] فزويتلر[٦] في الأعوام القليلة الماضية. وهذا الموقف الكلي ليس جـديداً في الأدب العـربي، فقد قـرر الناقـد المشهـور محمـد بن سـلام الجمحي (المتوفى سنة ٢٣١ هـ) موقفاً من الشعر الجاهلي بقـوله: «وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا صحّة في عربيّة، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف، وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء»[٧].

ويتجلى من هذا الموقف أن النقاد كانوا على بينة من الأمر، فهناك زائف وصحيح، وكما قال ابن سلّام: «وليس لأحد إذا أجمع أهل الغلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه ـ أن يقبل من صحيفة ولا يروي من صحفي. وقد اختلف العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفوا في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد، أن يخرج منه»[٨].

---

(١) D.Margoliouth, «The Origins of Arabic Poetry», Journal of the Royal Asiatic Society, n.v. (1925), 417 - 449.

(٢) طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٧ م.

(٣) شوقي ضيف، العصر الجاهلي، (القاهرة: دار المعارف: ١٩٨٢).

(٤) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، (القاهرة: دار المعارف ١٩٦٢).

(٥) J. Monore, «Oral Composition in pre - Islamid Poetry, «journal of Arabic Literature, 3 (1972) 1 - 53.

(٦) Michel Zwetter, «The pral of Classical Arabic Poetry (Columbus: Ohio state University press, 1978).

(٧) محمد بن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، بدون تاريخ) ص ٤.

(٨) الجمحي، طبقات، ص ٤.

إنّ هذا الموقف الذي تمثله ابن سلام وأدركه الأصمعي موقف عسير التطبيق وهو يتطلب الجهد الكبير والصبر العظيم من أجل معرفة صحيحه من منحوله، كما يتطلب دراية وأية دراية بأوضاع النص وحالاته المختلفة. ولذلك فإن الطريق الذي خطه ابن سلام لم يسر فيه إلا نقاد قلائل من أمثال الأصمعي في الأصمعيات[1] والمفضل الضبي في المفضليات[2]، وابن قتيبة في الشعر والشعراء[3]، وفي المعاني الكبير[4]، وابن رشيق في العمدة[5]. ولا شك أنّ يد الزمان قامت بدور هام في ضياع عدد كبير من المؤلفات العربية المبكرة في هذا المجال، وتكفي نظرة إلى مؤلفات العلماء في هذا المجال للتدليل على عظم الإنتاج في هذا الباب، وللدلالة على الخسارة التي لحقت بالنقد نتيجة لافتقارنا إلى مثل تلك المؤلفات المبكرة.

إنّ استعداد رجال معاصرين للقيام بتلك المهمة أمر في غاية الأهمية، خصوصاً أنه مضى على ذلك الشعر ما يزيد على أربعة عشر قرناً وهو أمر يتطلب ألفة بذلك الشعر، ودربة على لغته، وتفهماً لأساليبه وصوره، خاصة أن علماء القرن الثاني والثالث ـ وهم أقرب منا إلى ذلك الشعر ـ كانوا كثيراً ما يختلفون حول معنى أو مدلول كلمة أو صورة في بيت ما أو ما شابه ذلك، وقد يصل الأمر ببعضهم إلى تجريح صاحبه. من هنا فإن خطوة

---

(١) أبو سعيد عبدالملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق محمد شاكر وعبدالسلام هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م).

(٢) المفضل بن محمد الضبي، المفضليات، رواية ابن الأنباري، تحقيق شارلز لايل، (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٢١).

(٣) أبو محمد عبدالله بن مسلم بت قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦م).

(٤) ابن قتيبة، المعاني الكبير (حيدر آباد الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٩٤٩ م).

(٥) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط ٢ (القاهرة: المطبعة التجارية الكبرى، ١٩٦٣ - ١٩٦٤م) جزءان

ناصر الدين الأسد خطوة رائدة، كما أن دراسة شوقي ضيف في كتابه العصر الجاهلي تعتبر تأصيلاً مبكراً لمثل تلك الخطوة. وقد سار البحث العلمي بعد ذلك في الدرس سيراً جيداً، فذهب الباحثون يمحصون ويفحصون القصائد باذلين أقصى جهد لتنقية الصحيح من المنحول. كما ساعدت جهود الباحثين الآخرين في تحقيق التراث على إثراء المادة الأدبية والنقدية في هذا المجال. إن خطوة ناصر الدين الأسد وشوقي ضيف وما تلاها من خطوات كانت امتداداً صادقاً لحركة النقد التي انطلقت على يد ابن سلام.

أما وجهة نظر مارغليوث وطه حسين ـ بغض النظر عن الآراء المتداخلة عند طه حسين ـ فكانت تأخذ بالمنحول لتجعل منه قاعدة تقيس عليه غيره. لقد رأيا تعميم فكرة «الانتحال» لتصبح هي القاعدة. فكل شيء جاء بعد الإسلام فهو منحول نحله العرب المسلمون لدوافع سياسية واجتماعية ودينية ولغوية. وإذا كانت الطريق التي انتهجها ناصر الدين الأسد وأمثاله، حتى من سبقهم ممن هاجم مرغليوث وطه حسين، تأكيداً على النهج الذي سار عليه ابن سلام، فإن نظرية مرغليوث ـ طه حسين جلبت إلى ميدان النقد فكرة جديدة بشكوكها وتساؤلاتها. ولا شك أن لها أثراً كبيراً في معالجة النصوص الجاهلية وفي كونها نظرية تعتمد على منطق يثير الجدل.

وفي ميدان الاستشراق المتخصص في الدراسات العربية والإسلامية، فإن المستشرقين منذ حركات الاستشراق الأولى كانوا ينظرون إلى الشعر الجاهلي نظرة أدب يمثل عقلية أمة وتفكيرها، وعلى الرغم من تطور دراسات المستشرقين، فإن نظرتهم للشعر الجاهلي لم تبلغ الحدّ الذي بلغه مارغليوث. وكانت غالبيتهم تتبع المنهج التطبيقي التاريخي لمعرفة المنحول من غير المنحول. بل إن بعضهم هاجم نظرية مارغليوث ـ طه حسين، فقال: «إنه لمن المستحيل بناء الشعر الجاهلي على أساس العصر الأموي،

كما أنه من المستحيل إعادة بناء مسرح شكسبير على أساس مسرح شارلز الثاني»[1].

وبرزت الدراسات باللغة الألمانية بروزاً كبيراً في هذا المجال، ولعل من أشهر تلك الدراسات المعاصرة دراسة برونليخ[2] ويعقوبي[3]، وبتراجيك[4]. بل دخل الشعر الجاهلي مجال الدراسات اللغوية على يد السيدة بيتسون حيث قامت بتحليل مقطوعات من معلقات كل من امرىء القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة، ووجدت أن هذه القطع تتمتع بوحدة تكاملية صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، وأن كل مقطوعة لا بدّ أن تنسب إلى مؤلف معين ولها نظام خاص[5].

ومع بداية السبعينيات ابتدأت نظرية جديدة تأخذ طريقها في مجال النقد. لقد وجد أصحاب هذه النظرية حلاً للمعضلة التي أثارها مرغليوث وطه حسين والتي أجهدت محمد بن سلام الجمحي وغيره من قبلهما. لقد وجد هؤلاء التخلص من قضية الصحيح والمنحول ورأوا القول بأن كل شيء صحيح وليس هناك شيء منحول، ولذلك فليس هناك نحل، بل شعر عام يشترك فيه الجميع، إنه ملحمة، أغنية، إنشاد، أداء، وغناء. أي إنه

---

(١) H.A.R. Gibb, Arabic Literature: An Introduction, 2nd ed. (oxford: oxford University press, 1963), p 21.

(٢) E. Braunlich, «Zur frage der Echtheit der altrabischen Poesie». orientalistishe Litratur-zeintung, 29 (1926), 825 - 833.

(٣) R. Jacobi Studien sur Poetik der attarabischen gasid, AKD der Wissenschaften und der literature. Veroffentlichungen der orientalischen Kommission, 24 (Wiesbaden: Franz Steinte. 1971).

(٤) K. Petracek, «Quellen und Anfange der arabischen literatur, «Archiv Orientali, 36 (1968), 381 - 106, «Die Vorbereitungsperiode der arabischen literatur, orientalia Pragensia III Acta University Carolinae, 1964, Philologica 3,p .p 35 - 51.

(٥) M.C. Bateson, Structural Continuity in poetry: A Linguistic Study in Five Preislamic Arabic Odes (paris and the Hague: Mouton, 1970).

إذا كانت نظرية مرغليوث ـ طه حسين تقول: إن الشعر الجاهلي صنعه العرب المسلمون، فإن هذا الرأي صحيح، ولكنه صنع على مثال يحتذى. أما كيف وجد هذا المثال فإننا لا نعلمه لأننا حقاً لا نعلمه، والشاهد الوحيد على ذلك هو «القالب الصياغي » Formula، العبارة الجاهزة أو المعدة يتداولها الشعراء بينهم، فتصبح ملكاً مشاعاً بين الجميع. ولهذا وجدنا أصحاب هذه النظرية لا يكتفون بتحديد زمن تطبيق نظريتهم على الشعر الجاهلي، بل يمدونه حتى أواخر العصر الأموي، وذلك حتى لا تتناقض نظريتهم، إذ إن الشعر في العصر الأموي كان يروى مشافهة أيضاً، مثله مثل الشعر الجاهلي. وهم بذلك يخطون خطوة جريئة جداً تصل حدّ المجازفة، إذ إنهم بعملهم ذلك يدرجون شعراء مثل الأخطل، والفرزدق وجرير، وذي الرمة ضمن نظريتهم، ناسين أو متناسين أن أمثال هؤلاء الأعلام كانوا قريبي العهد بالكتابة، إذا لم تكن أشعارهم حقاً قد كتبت في زمنهم ـ وأنهم كانوا مشهورين ليس في قبيلة يندرج شعرهم ضمن أشعارها، بل في مجتمع أمة كان بعض منتسبيها غير عرب وكان يقول الشعر كالعرب، إلى جانب اتساع رقعة هذه الأمة وذيوع أسماء أولئك الشعراء فيها، ومن غير شك إذاعة أشعارهم خاصة في مجالس تلقي العلم.

وقبل الدخول في عرض هذه النظرية ومناقشتها نودّ أن نرى كيفية توافقها:

١ ـ جاء تاريخ أطروحة هايد جون دنس لنيل الدكتوراه عن «شعر الأعشى» في سنة ١٩٧٠ م[١].

٢ ـ نشر جيمز مونرو مقالته المطولة عن «النظم الشفوي للشعر الجاهلي[٢] في مجلة الأدب العربي التي تصدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٢ م،

---

(١) *John Dennis Hyde, «A study of the poerty of Maymun Ibn Qyas al A Sha» Unpublished ph, D. Dissertation. Prinvetion University 1970.*

(٢) J. Monrore, «Oral Composition.

وليس في المقالة أية إشارة إلى أي جهد سابق عليه يمكن أن يضيء له الطريق.

٣ ـ في سنة ١٩٧٢م نوقشت رسالة مايكل زويتلر حول الموضوع نفسه(١).

٤ ـ في سنة ١٩٧٦م نشر مايكل زويتلر مقالة حول الموضوع نفسه بعنوان «الشعر العربي القديم بين الشعبية والتقليد الشفوي» في مجلة «المجتمع الشرقي الأمريكي»(٢).

٥ ـ في سنة ١٩٧٦م نشر مايكل ماكدونالد مقالته حول الموضوع نفسه بعنوان «الشعر المروي شفوياً في جزيرة العرب وفي مجتمعات ما قبل التعليم الأخرى» وفيها إشارة إلى اعتماد مونرو مرجعاً(٣).

٦ ـ وفي سنة ١٩٧٨م أصدر زويتلر كتابه «التقليد الشفوي للشعر العربي القديم»(٤).

٧ ـ في سنة ١٩٨٠م نشر عبدالمنعم خضر الزبيدي كتابه مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي(٥).

وقد ذكر زويتلر في مقالته إشارة إلى جهود مونرو حول الفكرة نفسها(٦). أما في كتابه فقد قال:

---

(١) M. Zwettler, «The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry its Character Implications, Published ph.D. dissertation, Berkley, 1972.

(٢) M. Zwettler, «Calssical Arabic Poetry between Folk and Oral Tradition», Journal of the American Oriental Society, 96, No. 2 (1976), 198-212.

(٣) M.V. MC Donald, «orally TRansmited Poetry in Pre - islamic Arabia and Other Pre - Literate Societies, «*Journal* of Arabic Literature, 5, No 9 (1967).

(٤) M. Zwettler, The Oral Tradition.

(٥) عبدالمنعم خضر الزبيدي، مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي (بني غازي، مطبعة الثورة، ١٩٨٠م).

(٦) Zwettler, «Classical Arabic Poetry» p. 199.

وحين أنجزت هذه الدراسة في شكلها النهائي وقدمتها لنيل أطروحة الدكتوراه في صيف سنة ١٩٧٢ م ظهرت مقالة جيمز مونرو بعنوان «النّظم الشّفوي في الشّعر الجاهلي». إنّ دراسة مونرو تعالج بعض القضايا التي عالجتها أنا في هذه الدراسة كما توصّل هو، إجمالاً إلى بعض النتائج نفسها. وطبيعي فقد حال حجم دراسته ـ وهي مقالة من ثلاث وخمسين صفحة ـ دون مضيه في المناقشة والتّوثيق الطّويلين، وربّما المضنيين أحياناً، واللذين قمت أنا بهما ههنا. وعلاوة على ذلك، فإن طريقة تناولي في التحليل الصياغي ومنهج ذلك التحليل يختلفان إلى حدّ ما عن طريقة تناوله ومنهجه(١).

أما عن هايد جون دنس في رسالته عن الأعشى التي سبق إعدادُها عملَ كلٍ من مونرو وزويتلر بسنتين، فإنه من الواضح أن دافعه إلى إدخال النظرية الشفوية في دراسته لشعر الشاعر أنه اختار النظر إلى شعر الأعشى على أنه رواية شفوية ليتجنب بذلك مسألة الانتحال فقط، أما الفكرة كلها فلم تؤخذ بحرفيتها كما فعل صاحباه. ولذلك قال:

سيدرس شعر الأعشى في هذه الأطروحة على أنه نوع من الشعر البطولي والشفوي. إن ديوانه أكثر تلاؤماً مع مثل هذا المنهج من سواه من الشعر الجاهلي، لأن ديوانه يحتوي على مجموعة كبيرة من القصائد المنسوبة إلى شاعر واحد، على الرغم من التحفظات المثارة من حيث صحة كثير من تلك القصائد المنسوبة له، وإضافة إلى ذلك فإنه لمن المهم أن مجموع الشعر المختار من أجل الدراسة ـ حسب وجهة النظر هذه ـ هو شعر ينتمي إلى شاعر واحد، أو على الأقل عمل تقليد واحد. . .

ونقطة مهمة في هذه الدراسة هي تحديد التأثيرات الشفوية على لغة شعر الأعشى. لقد تمّ القيام بذلك على الآداب الشفوية الأخرى، وعلى الخصوص الآداب اليوغسلافية الحديثة والآداب اليونانية القديمة. . . وقد

---

(١) Zwettler, «The Oral Tradition» p.43.

ظهرت على يد ميلمان باري... ألبرت لورد... شادويك... بورا...»[1].

وواضح من ذلك أن دنس متمسك بفردية الشاعر على الأقل، وأن استناده إلى دراسات الباحثين في المجالات الأخرى لم يكن سوى ابتعاد عن المناقشة الشديدة عن الصحيح والمنحول، ولهذا قال في الخاتمة: «يشترك شعر الأعشى مع الأشعار الشفوية الأخرى في استخدام القوالب الصياغية، ولكن استخدامه لذلك يختلف اختلافاً مهماً عن استخدام تلك الأشعار للقالب الصياغي وذلك من عدة وجوه...»[2]. وعلى الرغم من ذلك، فإن دنس كان فعلاً من المبشرين بنظرية الرواية الشفوية، كما كانت دراسته محاولة جادة لإيجاد التشابه بين القصيدة القصيرة كما جاء في الأغنيات الصرب ـ كرواتيه حول معركة كوزوفو، والقصيدة العربية. ومع ذلك يحتاط قائلاً: «إن دراستي ليست دارسة مقارنة، ولكنها إشارات عرضية لشعر شعراء آخرين عندما يؤدي ذلك إلى تسليط الأضواء على موقف الأعشى في تطور الشعر العربي أو يؤدي إلى الكشف عن ممارسة متعارف عليها»[3].

أما عبدالمنعم خضر الزبيدي الذي نشر كتابه مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي سنة ١٩٨٠م، أي بعد ثماني سنوات من نشر مقالة مونرو على الأقل، قال: «(بعد) عام ١٩٦٦م شغلت بتدريس الشعر الجاهلي والإسلامي.. وقد أدهشني وأثار استغرابي ما وجدت بين القصائد الجاهلية من تشابه وتكرار، وما رأيت من غلبة التقاليد الشعرية وسيطرتها على نفوس الشعراء... وقد زاد من استغرابي هذا ما كنت أجده في قصائده [الشعر الجاهلي] من تكرار للتعابير، والصيغ، والقوالب، والمعاني، والصور

---

(١) Dennis, p p.11 - 12.
(٢) Ibid., p. 182.
(٣) *Ibid., p. 196.*

والمـواقف والمشاهـد، ومن اشتراك أبيـات وأشطار كـاملة... وقد كتبت فصول الكتاب ما بين تشرين الأول/ أكتوبر من عام ١٩٧٦ م، وكانـون الأول/ ديسمبر من العام الذي أعقبه، ولكن الآراء والأفكار التي يتضمنها كانت قد تكونت لدي في الفترة التي شغلت فيها بتدريس الشعر الجاهلي والإسلامي... وهي فترة سبع سنوات ما بين ١٩٦٦ م و١٩٧٣ م»(١).

وعلى العموم، فقد حاول الدارسون العرب القدماء والمحدثون ربط الشعر الجاهلي بالشعر اليوناني كمـا نجد ذلـك عند ابن سينـا(٢)، وكما يتجلى ذلك الربط أشد قوة عند ابن رشد الذي حاول الاستشهاد على آراء أرسطو بشيء من الشعر العربي(٣).

ويبدو ذلك واضحاً في عقد مقارنة غير متكافئة بين (التراجيديا) وبين المديح فقد قال أرسطو: «وفي كل تراجيديا عقدة وحلّ. فالأمور التي تقع خارج التراجيديا وبعض الأمور التي تقع داخلها هي العقدة، وأعني بالعقدة ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو إلى شقاء. وبالحل ما يكون من بدء التحول إلى النهاية»(٤). ويتابعه ابن رشد في هذا التحديد فيقول: «وكل مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه، ومنه ما فيه حلّ. ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شبها بالرباط الموجود في أشعارهم هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد، وهو ربط جزء النسيب، وبـالجملة: صدر القصيـدة بالجـزء المديحي. والحـل تفصيـل الجـزءين أحـدهمـا عن الآخـر، أي يؤتى بهمـا منفصـلاً...»(٥). ولعـل حـازمـاً

---

(١) الزبيدي، مقدمة، ص ص ٧- ١٠.

(٢) كتاب أرسطاليوس في الشعر، تحقيق، شكري محمد عياد (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧ م)، ص ص ٢٠٠ - ٢١٤.

(٣) أرسطوطاليس، فن الشعر، تحقيق د.عبدالرحمن بدوي (القاهرة: مكتبة النهضة، ١٩٣٥ م) ص ص ٢٠١ - ٢٥٠.

(٤) أرسطوطاليس، فن الشعر، ص ١٠٢.

(٥) أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ٢٣١.

القرطاجني في كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**[1] فيه تأثّر بآراء أرسطو عن وحدة القضية.

وترجم البستاني الإلياذة[2]، بل سُمِّيَ امرؤ القيس «هومر العرب»[3]. ولقد تطرق طه حسين في كتابه في **الأدب الجاهلي** إلى الموضوع نفسه عند أصحاب هذه النظرية حينما ربط بين امرىء القيس وهومر فقال:

«إن شخصية امرىء القيس ـ إذا فكرت ـ أشبه شيء بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس. لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية في أنها قد وجدت حقاً، وأثرت في الشعر القصصي حقاً، وكان تأثيرها قوياً باقياً، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئاً يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه، كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل. فامرؤ القيس هو الملك الضليل حقاً. نريد أنه الملك الذي لايعرف عنه شيء يمكن الاطمئنان إليه... ومن غريب الأمر أن طائفة من الشعر تنسب إلى امرؤ القيس على أنه قالها حينما كان متنقلاً في القبائل العربية يمدح لها هذه ويهجو تلك، وتتصل بهذه الأشعار طائفة من الأخبار تبين نزول امرىء القيس في هذه القبيلة، والتجاءه إلى تلك القبيلة، وجواره عند فلان، واستعانته بفلان، وإنّ شيئاً مثل هذا يلاحظ في حياة هوميروس...»[4].

وإضافة إلى الفصل الذي عقده ناصر الدين الأسد في كتابه **مصادر الشعر الجاهلي** وهو «المشكلة الهومرية» حيث ناقش موضوع وجود هومر من عدمه وتعدد التأليف لملحمتيه الشهيرتين وطريقة توصيلهما حتى وقت

---

(١) أرسطوطاليس، الشعر، ص ص ٢٤١ ـ ٢٤٦.

(٢) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس (بيروت: دار إحياء التراث العربي، بدون تاريخ) جزءان.

(٣) Zwettler. The Oral Tradition, p. 226. No 4.

(٤) حسين، في الأدب الجاهلي، ص ص ١٩٩ ـ ٢٠٠.

تدوينهما كتابة[1]، فقد تطرق إلى المشكلة نفسها من قبله باحثان تناولا مسألة الإنشاد والرواية على ضوء ما عرف عن هومر. فلقد قال فؤاد أفرام البستاني في كتابه **الشعر الجاهلي**:

فإذا أخذنا اليوم تلك الآثار الأدبية القديمة وحللناها... فسمينا ما وافق بحورنا منها «شعراً» وما خالفها «نثراً» أفلا نكون قد شططنا في فهم الأدب بنسبتنا نظريات متأخرة من توليد عصر الأدب الكتابي إلى قوم عاشوا في عصر الأدب الشفهي، فلم يعرفوا في آثارهم الفنية فرقاً بين الشعر والنثر...؟

لم يكن هوميروس شاعراً ولا ناثراً في أناشيده الملحمية... ولم يكن «شعراء» الجاهلية وخطباؤها، وكهانها، شعراء ولا ناثرين في «قصائدهم» وخطبهم وأسجاعهم... كان لهم نوع واحد من الإنشاء الفني الأدبي، يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه، فالإصغاء، فالتأثر، فالحفظ إلى ما شاء الله، ألا وهو «الإنشاد». كان فنهم «إنشاداً» وهم كانوا «منشدين»....

إننا نستعمل لفظة «الإنشاد للدلالة على هذا النوع من الإنشاء الشفهي، أو من التعبير الفني، الذي كان يستند فيه الخطيب، أو «المنشد» إلى عناصر حسية وخيالية وموسيقية تقره في الأذهان، معتمداً أولاً على ذاكرته، ثم على تأثر الحاضرين. هذا من جهة المعنى أما من جهة المبنى، أو الإخراج المادي، فقد كان يستند «المنشد» إلى أسهل الأساليب البديعة علوقاً بالآذان، وأقربها إلى الأنغام الشعبية العامة، وهي التضاد والطباق، والمقابلة بين التعابير والمقاطع، والسجع خصوصاً. فإن السجعات كانت بمثابة محطات إنشائية يقف عندها المنشد والسامع. فيستريحان. ثم يتابعان طريقهما: الأول في الإلقاء، والثاني في السماع والحفظ. وهناك أيضاً طريقة مهمة لإقرار «الإنشاد» وهي تلك الترديدات

---

(١) الأسد، مصادر، ص ص ٢٨٧ - ٣٢٠ ولكن الأسد لم يشر إليهما.

والمـراجعات، والقـوالب التعبيرية وما تجـره أحيانـاً من أنـواع التـوقف الاستفهامي[١]. . .

ونلاحظ أن فؤاد أفرام البستاني قد جاء على العناصر الرئيسة في نظرية الرواية الشفوية، وهو يقول تعقيباً على ذلك «وكل هذه العناصر ظاهرة في الآثار العربية القديمة ظهورها في أدب الشعوب المختلفة»[٢]. ولكن البستاني ـ على الرغم من إدراكه لمضمونات الرواية الشفوية ـ يستدرك قائلاً عند الحديث عن نسبة الشعر الجاهلي:

إذا فهمنا نظرية الإنشاد هذه، وفقهنا عناصرها الأساسية لم نر صعوبة في الإقرار بكون الزخرف أصيلاً في اللغة العربية، وهو أمر طبيعي بل هو شرط أساسي من شروط الإنشاد. . . وإذاً فإننا نخفف من حمـلاتنا على الكثير من الآثار الجاهلية، ونتحفظ في إنكارنا صحة نسبتها بحجة اتصافها بالحشو والمراجعات والسجعات. . . وهو في الحقيقة مظهر طبيعي للأدب الشفهي (إن) مبررات الشك القديمة. . . تحـولت، بفضل درس عنـاصر الإنشاد، إلى مرجّحات إن لم تقنعنا بصحـة ذاك الأثر، فـلا أقل من أن تجعلنا نتردد في الجزم بإنكاره»[٣].

وبعد إيراده وجهة نظره حول نسبة الشعر الجاهلي يؤكد ذلك قائلاً: «ونحن نرى أن هذه الظواهر، الماتة كلها إلى أصول «الإنشـاد» بأسبـاب قوية، تـرجح صحـة نسبة تلك الآثـار. . .»[٤]. بل لقـد تنبه فؤاد أفـرام البستاني إلى نقطة مهمة في اتجاه مؤيدي نظرية الرواية الشفوية، فهو لا يقتصـر على الأدب الجاهلي فحسب، بـل وسع القضيـة لتشمـل الشعـر

---

(١) فؤاد أفـرام البستـاني، الشعـر الجـاهلي، ط ٥ (بيـروت: م ط. الكـاثـوليكيـة، ١٩٦٣ م)، ص ص ١ ـ ١٢.

(٢) البستاني، الشعر الجاهلي، ص ١٣.

(٣) البستاني، الشعر الجاهلي، ص ١٣.

(٤) البستاني، الشعر الجاهلي، ص ٧٥.

الإسلامي أيضاً، كما فعلوا هم، فقال بعد أن أورد إحدى الخطب: «وقد تجاوزنا في إيرادها عصر الجاهليين إلى صدر الإسلام لأن هذا النوع من الفن الأدبي لم يختلف في العصرين، لما اختص به العصران من أحوال واحدة كانت تؤثر في الخطيب أو «المنشد» فيكيِّف كلامه بتأثيرها. وأهم هذه الأحوال أنّ الكتابة ـ على معرفة القوم بها ـ لم تكن تستعمل في تدوين الآثار الفنية. فكان الأدب لا يزال في عصره الشفهي. وكانت آثاره لا تزال من نوع «الإنشاد» أو «الشعر» في نظر الجاهليين»[1]. إذن، فقد كان فؤاد أفرام البستاني مدركاً تمام الإدراك لذلك الموقف من جميع جوانبه. ومن الغريب أنه ظل مهملاً ومستبعداً من مصادر كل من كتب حول هذا الموضوع مع أن نقاشه هو في الصميم منه.

أما الباحث الآخر الذي عالج القضية نفسها وأبدى اهتماماً مبكرا بها، فهو محمد مهدي البصير في كتابه «بعث الشعر الجاهلي»، فهو يقول عن معلقة امرىء القيس: «أما قفا نبك... فلست أشك في أنها جاهلية بحتة ولا في أنها من شعر امرىء القيس... رويت هذه القصيدة على أنها لامرىء القيس في القرن الثاني للهجرة، وكبار الرواة وثقاتهم كالمفضل الضبي وأبي عمرو بن العلاء والأصمعي وغيرهم أحياء، ولم يطعن أحد منهم بجاهليتها أو في نسبتها لامرىء القيس، ولم يكن هؤلاء الناس من السذاجة وفساد الذمة بحيث يسكتون عن تخرص كهذا في رواية الأدب»[2]. ويحاول محمد مهدي البصير أن يتصدى لفكرة قَرْن امرىء القيس، بهومر كما فعل طه حسين فيقول: «يشبه الدكتور طه حسين امرىء القيس (بهوميروس) لاعتقاده أنّ كلا الشاعرين شخصية خرافية، وينتهي من هذه المقارنة إلى نبذ كل ما يروى عن امرىء القيس من الشعر على أنه

---

(١) البستاني، الشعر الجاهلي، ص ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٢) محمد مهدي البصير، بعث الشعر الجاهلي (بغداد، مطبعة النقيض الأهلية ١٩٣٩ م) ص ١٥.

له!! ولكن هذا غير صحيح. لأن الفرق بين هوميروس وامرىء القيس عظيم جداً. فنحن نجهل نسب هوميروس وأسرته جهلاً تاماً، ولا ندري أين ولد ولا نعلم ولو على وجه التقريب تأريخ وفاته. ولكننا نعرف نسب امرىء القيس وأسرته معرفة لا بأس بها. ونعرف كذلك منبته ومنشأه وتاريخ وفاته بصورة تقريبية»[1]. وعند هذا الحدّ من النقاش يجد محمد مهدي البصير أن مواصلة الجدل قد يضعف حجته، وأنه لا يريد أن يسلم للجانب الآخر بشيء من الحق في افتراضاتهم ولذا يقول: «على أننا إذا سلمنا جدلاً أن امرأ القيس شخصية خيالية كهوميروس فليس في هذا ما يحملنا على نبذ ما يضاف إليه من الشعر ولاسيما (قفا نبك)...»[2]. ثم يواصل حديثه قائلاً: «إذن لنفترض أن امرأ القيس شخصية خيالية، ولكن (قفا نبك) قصيدة حسنة وحسنة جداً... وعلى هذا أرى أن ندرس (قفا نبك) لذاتها لا لأنها من نظم امرىء القيس»[3] إذن، فمحمد مهدي البصير قد يتفق مع أصحاب النظرية الشفوية في إنكار الشخصيات، ولكنه يتشبث بوجود شعر قد يكون لتلك الشخصية أو لا يكون، وذلك لأن مثل تلك الأشعار اتفق العلماء الثقات على صحتها، وعلى أنها كينونة قائمة بذاتها، وليست مزيجاً من أشعار أخرى اختلط فيها الحابل بالنابل، لأن مادة القصيدة، كما هي ترفض مثل هذا القول. ولذلك قال عن موقف أولئك العلماء من بعض الأشعار: «فنحن لا نشك في أنهم أبطلوا نسبة لامية العرب إلى الشنفري لارتيابهم بصدورها عنه وبأنهم أكدوا للجمهور أنها من نظم خلف الأحمر، وأنها ليست من الجاهلية في شيء. ولا نشك أيضاً في أنهم فعلوا مثل ذلك في مرثية تأبط شرّاً التي مطلعها:

إن في الشعب الذي دون سلع لقتيلاً دمه لا يطل»[4]

---

(١) البصير، بعث، ص ص ٢٧ - ٢٨.

(٢) البصير، بعث، ص ٢٨.

(٣) البصير، بعث، ص ٢٩٨.

(٤) البصير، بعث، ص ١٥ رأي البصير هنا رأي يحتاج إلى توقف.

وعلى الرغم من هذا الموقف الذي يقفه محمد المهدي البصير، على أساس أن المعلقة بالذات شأنها شأن الإلياذة، «لأنه ليس من المهم أن تكون الإلياذة من نظم هوميروس، أو نظم مغنّ يوناني آخر لم يصل اسمه إلينا، فهذه المسألة ليست إلا ذات أهمية نسبية». ويرى النقاد الفرنسيون هذا الرأي نفسه في أغاني (جست) geste... فهم يعتقدون أن هذه الأغاني كانت موضع عبث الرواة والمغنين نحواً من خمسمائة سنة... وبأنه لا سبيل لرد بيت واحد منها إلى قائله الحقيقي، فقد رويت منظومة، ثم رويت منثورة، وغنيت على أنها أناشيد، وحكيت على أنها أقاصيص!»(١).

ويبدو أن البصير، إذ يتفق مع أصحاب وجهة النظر التي تنكر الشخصيات وتقبل القصيدة كقصيدة ثم يقرنها النقاد في الغرب من الإلياذة وأغالني الـ «جست»، وأن أيادي الرواة قد لعبت فيها بحيث لا يمكن معرفة نسبة الأبيات إلى قائلها، سواء في الإلياذة أو أغاني الـ «جست»، يقف الموقف نفسه الذي يقفه أصحاب النظرية الشفوية، وهو بذلك يناقض رأيه السابق عن كبار الرواة وثقافتهم. إلا أنه يبدو أن البصير كان يساير أولئك «جدلاً» ويفترض ذلك افتراضاً، لأنه حاول أن يتبين الخصائص الفنية والنفسية لشعراء المعلقات، تلك الخصائص التي لا يمكن أن تقوم إلا على أن «المعلقة» كينونة قائمة بذاتها(٢).

وعلى ما يظهر، فقد جارى البصير دعاة «الانتحال في الشعر الجاهلي»، من وجهة نظر خاصة، ولكنه غفل عن أن مجاراته تلك تسقط وجهة نظره هو في تثبيت نص للقصيدة، حيث إن رفض هذا التثبيت هو من أهم قواعد منظري «الرواية الشفوية» ولكنها تتفق معهم في «تدريسها لذاتها». وعلى العموم، فخلاصة رأي البصير «أن جاهلية (قفا نبك) ونسبتها

---

(١) البصير، بعث، ص ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٢) البصير، بعث، ص ص ٢٣ ـ ٤٧.

إلى امرىء القيس، أمران يؤيدهما الدليل الملموس ويقررهما المنطق الذي لا غبار عليه...»[1].

وربما وجدنا في عمل حسين نصار، سبقاً في دراسة نوع من أنواع الشعر الجاهلي أطلق عليه اسم «الشعر الشعبي العربي»، وذلك قبل ظهور هذه النظرية مطبقة على الشعر العربي القديم بعشر سنوات، يقول: «إن صورة الأدب الشعبي لدينا أحسن ما تكون انطباقاً على الملاحم التي كانت شائعة بين شعبنا، مثل سيرة عنترة والظاهر بيبرس وأبي زيد الهلالي وأمثالها. أما الشعر الغنائي الذي ندرس في هذا البحث فيبعد عنها قليلاً. فالشعر الغنائي الحق لا نستطيع أن نرجعه إلى تاريخ محدد... فالصفة الوحيدة التي يتحلى بها هذا الشعر هي العامية، حتى إننا نعرف أسماء مؤلفي بعض قصائده، وإن كنّا نجهل كل شيء عن أصحاب هذه الأسماء»[2].

ويمضي حسين نصار يحدد ما يعنيه بالشعر الشعبي فيحصره في «ما رواه عبيد بن شَرِيَّة الجرهمي لمعاوية بن أبي سفيان في مجالسه الليلية، واستولى منه على اللب، فأمر كتبته بتدوينه. فدون ووصل إلينا حاملاً عنوان أخبار عبيد بن شرية. و... ما رواه وهب بن منبه ودوَّنه ابن هشام صاحب السيرة النبوية»[3] وهو يقول عن الكتابين أنهما: «ملحمتان رائعتان»[4]. أما بقية الأنواع فـ «إن الرجز أقدم الألوان الشعبية التي عرفها العرب»[5] ومنها: «التلبيات الدينية». و«أغاني الأفراح» و«أغاني الطفولة» و«أغاني الآبار»

(١) البصير، بعث، ص ص ١٨ - ١٩.
(٢) حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط ٢ (بيروت: مطابع اقرأ، ١٩٨٠ م)، ص ص ١٦ - ١٧. وانظر دراسة نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي (بيروت: مطبعة كونغرافير ط ٣ ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م) ص ص ٣٧٠ - ٤٦٦.
(٣) نصار، الشعر الشعبي، ص ص ٢٣ - ٢٤.
(٤) نصار، الشعر الشعبي، ص ٢٤.
(٥) نصار، الشعر الشعبي، ص ٣٨.

و«أغاني البناء» و«الحداء» و«أناشيد الحروب»، و«النواح» و«أدعية المتسولين»[1]. وبذلك تكون دراسة حسين نصار رائدة في هذا المجال إضافة إلى سبقها في تعريف المقصود بـ«الشعبية». والأمر الآخر أن دراسة حسين نصار ـ إدراكاً منها لقضية الشعر العربي القديم كما هو بين يدينا استبعدت استبعاداً تاماً أية إشارة إلى صلة هذا الشعر بـ«الشعبية». كما أنه ليس بالإمكان أن يوصف حسين نصار بعدم التعرف على مضمونات «الرواية الشفوية» كما هي مطبقة على شعر هومر وعلاقة كل ذلك بالشعر الجاهلي أو شعر صدر الإسلام والشعر الأموي. وعلى الرغم من ذلك فإنه ما من أحد على الإطلاق من دارسي «الآثار الشعبية» في البلاد العربية أدرج الشعر القديم كنوع من أنواع تلك الآثار، أو حتى أشار إلى ذلك. بل نجد أن كانوفا المستشرق الإيطالي، لم يشر في مقالته «دراسات حول الملحمة الشعبية العربية»[2] إلى كون ذلك الشعر ضمن تلك الدراسات، على الرغم من أنه اعتمد أحد دعاة تلك النظرية مصدراً من مصادره ولكنه قال:

«إثر اكتشاف الصيغة الشفهية للملحمة الشعبية العربية، تمت خطوة جديدة إلى الأمام، وذلك بالانفتاح عن أبعاد مستمدة من علوم أخرى تشهد بتطور الدراسات الدائرة حول التقليد، والفولكلور وتكوين الأسطورة. ويتعلق تقويم الشعر القصصي الشفهي، كما هو معلوم، ببحوث باري ولورد بشأن التقليد الملحمي للقاص اليوغسلافي المسيحي والمسلم. وقد أوضحت هذه الدراسات الملامح الخاصة للبناء الشفهي والنقل والتكوين الشكلي والوزن الإيقاعي المنظوم والتكيف مع واقع المستمعين. وحاول مونري (مونرو) أن يلقي ـ وفقاً لهذه الخطة ـ إثباتاً للشهادات التي تخص

(١) نصار، الشعر الشعبي، ص ص ٤٥ ـ ٤٨ ـ ٤٩ ـ ٥٣ ـ ٥٥ ـ ٥٨ ـ ٥٩ ـ ٦٤ ـ ٦٥ ـ ٧٠ ـ ٧١ ـ ٧٥ ـ ٧٧ ـ ٨٧ ـ ٨٩ ـ ٩٢ ـ ٩٣ ـ ٩٦.

(٢) جوفاني كانوفا، «دراسات حول الملحمة الشعبية العربية»، مجلة التراث الشعبي، مج ١٢، ع ١ (١٩٨٢ م).

الطابع الشفهي لشعر ما قبل الإسلام، موضحاً هكذا البنية الشكلية»[1].

أما في الغرب، وقبل ظهور النظرية، فأول من حاول أن ينظر إلى الشعر الجاهلي خاصة، نظرة شعبية هو كارل بتراجيك في مقالته المطوّلة «المرحلة التمهيدية للأدب العربي» التي صدرت سنة ١٩٦٤ م[2]. ثم أعقبها بمقالتين، الأولى «دراسات في الشعر الشعبي السّامي الجنوبي» التي صدرت سنة ١٩٦٦ م[3]، والثانية «نشأة ومنبع الشعر العربي» التي صدرت سنة ١٩٦٨ م[4] (وكما يتضح من عنوانات تلك المقالات فإن بتراجيك ذهب ينظر في المراحل المبكرة للشعر العربي معتمداً على مقولة فون غرونباوم إنه «فيما يخص الأخبار عن ارتجال الأغاني في أوائل القرن الخامس الميلادي وفيما يخص الأغاني القديمة من الفن التي واصل البدو الرحل من العرب ارتجالها إلى أيامنا هذه فإنه «لا توجد. . . علاقة بين هذه الأغاني والقوافي الشعبية المماثلة لها، والإنتاجات المحكمة ذات الأسلوب الفني الخالص» هذا على الرغم من حقيقة أن «البنية العروضية لمثل هذه الوثائق الشعبية تقريباً، مماثل لبنية الشعر الرفيع». «وقد أعاد بتراجيك بناء تنظيم الفترة التمهيدية المفترضة للأدب العربي على أساس من ندرة الإشارات غير المباشرة»، وذلك في المصادر العبرية والآشورية والمصرية واليونانية والرومانية، إضافة إلى الأدلة النقشية (الثمودية والصفوية واللحيانية) العربية القديمة، وأرجع هذا التنظيم إلى الألف سنة التي قبل نهاية القرن الخامس الميلادي تقريباً (إذ إن هذا القرن هو أقدم تاريخ قيل به عند وجود منظومات شعرية). ويجادل بتراجيك بأننا يمكننا أن نفترض تقليداً طويلاً للفن الشعري في خلال تلك «الفترة التمهيدية» ذا خواص مشابهة كثيرة

---

(١) كانوفا، «دراسات» ص ٢٧. يلاحظ أن في هذه الترجمة بعض التعثر.

(٢) Karel Petracek, «Die Vorbereitungspriode der arabischen literature».

(٣) Karel Petracek, Deri Studien uber die sudsemintische Volkspoesie (Dissertationes orientales 7) (prague: orientalisches Institue in Academia. 1966).

(٤) Karel Petracek, Quellen and Anfange der Arabischen *literature*.

كتلك التي تبرزها الثقافات (السامية) المجاورة، خاصة العبرية والأثيوبية والعربية الجنوبية. وعلاوة على ذلك، فإن «شعر» ما قبل التاريخ الفرضي هذا ـ هذا على قدر ما نستطيع استنسابه من النماذج التي تعزى إلى الشعراء الجاهليين القدامى ـ يشترك مع التعبيرات النقشية للشعوب العربية الشمالية القديمة فيما قبل الإسلام، وذلك في الإحساس العام وفي المزاج، بل في الشكل أيضاً. وأخيراً، يجب التسليم بأن هذا الشعر العربي «لما قبل التاريخ» كله برمته متفق في خواصه العامة العديدة وفي وظيفته داخل المجتمع القبلي البدوي مع الشعر الشعبي عند المجتمعات ذات التكوين المتشابه. ولكون هذا الشعر لم يحظ بالتثبيت كتابة خلال تلك المرحلة التمهيدية، ولكونه، كما في جنوب الجزيرة العربية، قد أهمل أو استبعد كلية من الأدب المنقوش في الثقافة الرسمية، فإن ذلك لا يؤكد إلا على هوية ذلك الشعر بكونه شعراً شعبياً أحرى من كونه شعراً رفيعاً.

فالشعر الشعبي ـ وكما يتصوره بتراجيك ـ مطبوع ضمن أشياء أخرى بطابع إمكانية إدراكه العامة وشخصيته الجمعية (غير الفردية). أما الأدب الرفيع من ناحية أخرى، فليس مطبوعاً بذلك الطابع تماماً: «إنه منفصل عن الشعر الشعبي بدرجات مختلفة حسب شروط اجتماعية مقررة وبذلك فهو يفتقر بالتحديد إلى تلك الإمكانية العامة في إدراكه، ويفتقر كذلك إلى الشخصية الجمعية، على الرغم من أنه يمكن أن تظل حية، ولمدة طويلة ارتباطات بالشعر الشعبي متنوعة ومتبقية من الماضي، وبالمقابل فإن الشعر الرفيع يكتسب ما يجعله ذا طابع فردي متميز».

ويرى بتراجيك أن تطور الشعر العربي القديم، حسب هذا الانقسام المشطور الشعر الأدبي ـ الشعبي، وهو انقسام، كان من المصادفة أن استبعده عموماً، ولبعض الوقت، دارسو الأدب والفن الشعبي، وذلك على أساس أنه غير علمي ـ يتكون من ثلاث مراحل: المرحلة الأولى: الشعر الشعبي الأصلي في «الفترة التمهيدية» المفترضة، التي تفرّعت عنها

المرحلة الثانية: شعر صقله شعراء مشهورون ونقله شفوياً رواة محترفون، وتطورت عن هذه، وتحت ظروف اجتماعية مستقرّة، المرحلة الثالثة: الشعر الرّفيع الـذي أصبح معروفاً على نطاق واسع.

إنّ المرحلة الثانية، هي التي تتوافق مع مرحلتنا التقليدية الأسبق (أي نهاية القرن الخامس الميلادي حتى الخمسين سنة الأولى من الهجرة/ ٦٧٠ ميلادية)، وهـذه الفترة هي بؤرة اهتمـام بتراجيـك، وبالـذات في مقالتـه «المـرحلة التمهيديـة للأدب العـربي»، وفي «دراسات في الشعـر الشعبي السامي الجنوبي»، ص ص ٨ - ٢٠. **إنّ شعر هذه الفترة يمثل بالنسبة إليه،** وعلى السّواء مع شعر ما قبل التاريخ المفترض، «شعراً شعبياً». وكما ذكرنا سابقاً، فسبب ذلك لا يعود إلى هوية ذلك الشعر الشكلية مع هوية ما قَبلَه هو على أنه نمط الشعر الشعبي فحسب، بل يعـود أيضاً إلى أن الـرواة المحترفين قامـوا بروايتـه حتى القرنين الثـامن والتاسـع الميلاديين. «إننـا نستطيع أن نعين في أدب من هذا النوع (أي المروي شفوياً) مقداراً من الشعبية». ولكن هذا الشعر يمثل أيضاً، وكما لاحظنا سابقاً، نوعاً محدداً من الشعر الشعبي، وذلك على قدر ما تهمنا فيه وظيفة ذلك الشعر وتمكّننا العام من إدراكه»[1].

إذن، فإن موضوع «الرواية الشفوية» في الشعر الجاهلي مسلم به من عامة الباحثين، وإنما الجديد هو إخضاعه لتقاليد الرواية الشفوية. وكما هو واضح من موقف بتراجيك، فإن الشعر الجاهلي وشعر صـدر الإسلام لا يخضعان لذلـك، لأن السبب يعود إلى طـابع ذلك النـوع من الشعر أو شخصيته، أما إذا أردنا أن نجد انطباق تلك القضية، فإننا سنجدها تنطبق على شعر في «مرحلة فرضية» مرحلة شبيهة بالمراحل التي مرت بها تقاليد الشعر عند الأمم الأخرى، إنها المرحلة المبكرة جداً التي تساوي في مدتها زمن تلك التقاليد.

---

(١) نقلاً عن: Zwettler «*Calssicad* Arabic Poetry» pp. 201-202

ومن هنا يتبين أن «نظرية الرواية الشفوية» ليست بجديدة على النقد العربي قديمه وحديثه. فعلى الرغم من مقولة طه حسين السابقة لم يجازف أحد بالقول بـ «عمومية الملكية النصية» في الشعر الجاهلي والإسلامي حتى نهاية العصر الأموي. بل إن الأمر كان على العكس من ذلك، إذ مضى الباحثون يحللون ويتذوقون ويدرسون النصوص من جميع جوانبها، يستجلونها ويكشفون صحيحها من زائفها. وليس هذا الرفض ناتجاً عن خوف من ردة فعل كالتي حصلت لطه حسين، بل يبدو أن ذلك كان ناتجاً عن عدم الاقتناع بالفكرة كلها. إذ على العكس فإن «نظرية الرواية الشفوية» هي توثيق للشعر وليس شكاً فيه. لقد كانت الصورة واضحة تماماً أمام دارسي الأدب الجاهلي وأدب عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ولذلك فليس سبقاً عمل أي ممن شارك في هذه النظرية، كما أنها نظرة تخالفها جميع الوقائع التاريخية والأدبية والعلمية.

لقد انطلق دارسو تطبيق التقاليد الفنية الشفوية على الأدب العربي في مقدمة تقول: إن كل شعر شفوي هو شعر لا مؤلف ولا نص ثابتان له، ولذا فإن الشعر الجاهلي لا مؤلف ولا نص ثابتان له. إنّ أعلاماً مثل النابغة، وامرىء القيس، وزهير، وعنترة، والخنساء... إلخ، هي أسماء أعلام فقط، أما حقيقتها فإنها حقيقة تاريخية رمزية ليست صاحبة نص، كما أن المعلقة، أو المقطوعة هي إنشاد تداولته الأيدي، وهو في الحقيقة ليس نصاً بعينه. ويعبر عن ذلك زويتلر قائلاً: «إن القصيدة الشفوية لم تنظم من أجل الإنشاد، ولكنها نظمت في أثناء الإنشاد، إن الغناء والإنشاد والنظم هي ظواهر للعمل نفسه.

إن المغني قد يغني ـ وإن الشاعر قد ينشد ـ مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، وأنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك واثقاً من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه

سيتعرفون على هويتها. ولكن في كلتا الحالتين، فقد أظهر كل من باري ولورد أن هناك اختلافات جوهرية تقريباً من إنشاد إلى آخر ومن منشد إلى آخر.

إننا لا نستطيع التحدث تماماً عن رواية مختلفة الشكل حيث إنه لا يوجد (أصل) يختلف عليه!... وعلى أية حال فنحن لا نستطيع أن نقول: إن واحدة منها كانت هي الأصل.

إن دارس الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي حتى العصر الأموي وناقدهما، لم يعودا قادرين بعد على تجاهل مضمونات ملاحظات (لورد)، كما أنهما، وبشكل عام، لم يعودا قادرين بعد على تجاهل محتويات نظرية النظم الشفوي التقليدي. «إن ما توصلا إليه (باري ـ لورد) قد طبق أساساً على حقل الملحمة الهومرية واليوغسلافية وهما أنفسهما رأيا أن تطبيقاتهما أكثر اتساعاً»(١).

لقد كان أولئك الدارسون على وعي بالاعتراضات التي تثار ضد تطبيقهم نظرية الرواية الشفوية على الشعر العربي القديم، ولكنهم وجدوا أن هناك دوافع تدفعهم إلى ذلك ومن هذه الدوافع:

١ ـ قام أداء الشعر الجاهلي، حتى العصر الأموي، على الرواية الشفوية كغيره من الآثار الشعرية العالمية.
٢ ـ التطبيق على أناشيد الإنجيل.
٣ ـ التطبيق على الأغنية القصصية الشعبية الإسبانية.
٤ ـ انتشار الرواية الشفوية بين القبيلة لقصائد شاعرها، ومن ثم وجود تأثير على تقليد القصيدة النصي.
٥ ـ القصائد الإنجليزية القديمة القصيرة جداً.
٦ ـ الوزن والقافية.

---

(١) Zwettler, «The Oral Tradition» p p. 5,8,10.

٧ ـ نمطية اللغة.
٨ ـ الخلو من التضمين.
٩ ـ الافتقار إلى الكتابة.
١٠ ـ تسجيل الشعر العربي القديم تم خلال القرون الإسلامية الأولى.
١١ ـ تعدد الروايات واختلاف النسبة(١).

أما الأسس التي استند إليها أولئك الدارسون، فتنحصر في التالي:

١ ـ إن الآثار الشعرية وجدت في نوع من أنواع الشكل الشفوي قبل تدوينها... محفوظة عن طريق «الذاكرة العجيبة»، ومنقولة عن طريق الكلمة الشفهية.

٢ ـ من أمثال ذلك، الأناجيل، الملاحم الهومرية، الأغنية الشعبية القصصية (البالاد)، أشعار يونانية مثل الهسيود الهايمنز الهومري، مقولات الدلفيك الغامضة، مقطعات من البانسيس، الشعر الإنجليزي القديم والوسيط، ملاحم فرنسية وألمانية من القرون الوسطى، أشعار التوراة، ملحمة البابليين والحيثيين، أغاني التودا الشعائرية وأغاني رقصات الكورغ، الأغاني القصصية الشعبية الإسبانية والإنجليزية، شاعر البيوولف، قصائد أنجلوسكسونيه، فاروسية، صربية، كرواتية، سلافية، جنوبية، نشيد المآثر، نشيد رونالد، الهيلياند السكسوني، قصائد شبيلمنسيين الألمانية، أورنديل وسلمان ومورولف.

٣ ـ اعتبار دراسة ميلمان باري وألبرت لورد حول أصل الملحمة المنظومة شفوياً وحول «الطريقة الفنية الصياغية الشفوية» في نظم الشعر، أساساً للدراسة.

٤ ـ لا بد أن ينظر إلى «الراوية الشفوي» على أساس أنه منشد في حرفته، وبالتالي فإن قصد الشاعر ـ المغني لم يكن أبداً إعادة إنتاج رواية

---

(١) Ibid p p.5,9,11,14, 30 - 32, 84, 189 - 191, 221.

ثابتة من شعره، ولكن كان هدفه، على الأصح أن يسلي سامعيه ويأسرهم من جديد.

٥ ـ القالب الصياغي، التكرار، العبارات المبتذلة، العبارات النمطية، التطابقات المتكررة، تعدد الروايات.

٦ ـ ذخيرة واسعة من أنماط العبارة، ومن أنماط الأخيلة ومن الأفكار الرئيسة ، بل حتى من قطع بأسرها حيث يتكرر كل ذلك من قصيدة إلى قصيدة داخل مجموعة كاملة من الشعر (وحتي داخل قصيدة واحدة).

٧ ـ الاستفادة في هذا الميدان من دراسات روسو، ناغلر، ماغون، شيتور، بنسون، كيرشمان(١).

وعلى العموم، فمن وسائل تحقيق تلك النظرية وضع خطوط متقطعة تحت الأبيات التي يتضح فيها «القالب الصياغي» فتتداخل العبارات أو المفردات نحوياً أو بنيوياً مع العبارات أو المفردات في أبيات أخرى بما يسمى بـ «التطابقات» أو «التماثلات» مثل:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
________ .... أ
ج ____ ب ____ ... ____
د ____________ ......

بسقط اللوى بين الدّخول فحومل
________ .... هـ
ز ______ و ... ____ ....
ح ....

---

(١) ibid,p p. 4 - 23, 32, 77 - 85, 220.

أ ــ ديوان امرىء القيس، ص ٩.
ب ــ ديوان عنترة، ص ٧؛ ديوان الأعشى، ص ٧٧.
جـ ــ ديوان بشر بن أبي حازم، ص ٢١، ديوان حاتم الطائي، ص ٤٥.
د ــ الأصمعيات، ص ٦٣، ديوان عروة بن الورد، ص ٢٨، شرح أشعار الهذليين، ص ٩٤٥.
هـ ــ المفضليات، ص ١٢١؛ ديوان الحماسة، ص ١٣.
و ــ معلقة امرىء القيس، ص ٧٤، ديوان امرىء القيس، ص ٨٨.
ز ــ في موقع القافية: معلقة امرىء القيس، ص ٧٦.
حـ ــ ديوان الحماسة، ص ٢١(١).

ومثلها أيضاً:

بسطت رابعة الحبل/ الوصل لنا
فوصلنا/ فبسطنا الحبل منها، ما اتسع/ فاتسع
حرة، تجلو شتيتا، واضحاً/ بارداً،
كشعاع الشمس/ البرق، في الغيم، سطع(٢)

والنتيجة: يجب أن نراجع جوهرياً وكلية مفهوماتنا العامة عن «ملكية النص» وعن «صحة النص» وعن «النسبة في الشعر الشفوي» وذلك على ضوء نظرية رواية الشعر الشفوي وتقليده(٣).

وعلى الرغم مما يبدو من جدية باحثي هذه النظرية والمتمسكين بها ودفاعهم عنها دفاعاً حاراً جداً بحيث يطالبون غيرهم من الدارسين بموافقتهم على تلك الآراء، فإن البحث العلمي الغربي الذي نشأت فيه هذه النظرية قد رفضها رفضاً حاسماً، بل استنكرها استنكاراً، وكان المتعاطفون معهم

(١) Ibid, p. 236.
(٢) الزبيدي، مقدمة، ص ٣٠٤.
(٣) Zwettler, «The oral Tradition» p. 220.

حذرين جداً. فعلى سبيل المثال قال فولفهارث هاينرخس من جامعة هارفارد: «(وُصِفَ) دور الراوية في الشعر القديم بعبارات متناقضة... (ففي حين أن) برونليخ (يرى) أن الراوية هو حقاً شاعر متدرب وليس مجرد ناقل أعمال الشاعر... (طُمِسَ)... التمييز بين الشاعر والراوية، واعتُبِر كلاهما مؤديين (للشعر)»(١). كما قال عن الموقف تجاه السيدة بيتسون التي ترفض تطبيق نظرية باري ـ لورد على الشعر العربي القديم على أسس داخلية وخارجية، وعلى أن الرواية هو متدرب ليصبح شاعراً، وكذلك رواية حيث إن ذلك مهارة تختلف عن الأولى. «هناك تناقض في موقف (أصحاب النظرية)... وقد نشأت التناقضات من التلهف لينسجم الدليل العربي مع النظرية بشكل متقارب وعلى قدر المستطاع»(٢). ثم قال بصدد محاولة إيجاد التشابه بين الراوية الملحمي والراوية العربي «ليس له معنى»(٣). بل يتشدد هاينرخس قائلاً: «إن الرواية لم يكن لديه اتساع الخيار نفسه كما كان لدى الشاعر الأصيل. إنني أعتقد أننا يجب أن نعيد تقويم دوروالراوية حسب تلك الخطوط»(٤). أما أوستل من جامعة لندن فيقول:

«قد يجادل المرء ومعه بعض الحق، بأن مقداراً كبيراً من الشعر العربي القديم، والمنظوم من القرن السابع الميلادي كان شعراً «مسموعاً» أحرى من كونه شعراً «مقروءاً».

إن تقليداً هاماً للشعر المقروء... يصعب وجوده في اللغة العربية حتى القرن العشرين مع استثناء محتمل للأشكال في الشعر الصوفي...

---

(١) Wolfhart Heinrichs, Rview of Zwettler «The oral Tradition» Journal of Near Eastern Studies, No. 41, (1982), p. 65.

(٢) Ibid.

(٣) Ibid.

وانظر: *Fahndrich. Review of «The Oral Tradition», Orientalistische Lieteratuzeitung, 78, No. 1 (Jahrgang 1983), 63-64. Heninrichs, p. 66.*

وقد اتخذ فاندرينج موقفاً محايداً جداً.

(٤) Heinrichs, p. 65.

ولهذا فإن المرء يمكن أن يتوقع كون مقدار كبير من الشعر العربي المنظوم منذ القرن السابع الميلادي صياغياً بالطبيعة، وبالتأكيد فإن القوالب الصياغية لن تكون هي نفسها، ولكن هذا لا يعني أنها ليست موجودة هناك. وتؤكد دراسة كمال أبو ديب وأ ـ هاموري على الوظيفة الشعائرية ابتداء في كل من الشعر العربي القديم والشعر العربي اللاحق (كما أكدت وظيفة القصيدة الشعائرية أيضاً أطروحة الدكتوراه غير المطبوعة عن القصيدة، والمقدمة في جامعة لندن سنة ١٩٧٧ م عن الاتباعية mannerism في الأدب العربي، التي قدمها الباحث س. سبيرل)... إذن فقد يرى المرء أن المعجم الصياغي الموجود قد يكون بالتالي صياغياً بشكل قوي»[١].

أما بقية المواقف فكانت ترفض الفكرة رفضاً تاماً، وذلك على أساس أن:

١ ـ دراسة ناصر الدين الأسد أكثر إقناعاً... وذلك حول الكيفية التي نظم فيها الشعر الجاهلي وحفظ بها ونقل عن طريقها.

٢ ـ اكتشاف نقوش عربية في قرية الفاو، المدينة الكندية، وظهور اسم حجر، جدّ امرىء القيس في إحدى الحفريات، فإذا كان (الشعراء هم الصفوة المثقفة ذهنياً) في قبائلهم، وإذا كانت الكتابة معروفة بين عرب الجاهلية، فإنه من الطبيعي أن نفترض أن الشعراء العرب أضافوا ذلك الفن إلى إنجازاتهم، ووظفوه جزئياً على الأقل في كل من نظم أشعارهم وحفظها.

٣ ـ إن التكرارات والتطابقات في الأنماط الشعرية هي أثر طبيعي لضيق الأفق الذهني لرجال القبائل وشعرائهم بل كان الشعراء المتأخرون أنفسهم في الفترة الجاهلية على إدراك بهذا الاجترار والتكرار الموضوعي، فلقد تعجب عنترة قائلاً:

---

(١) E.C. Ostle, Rview of «The Oral tradition», Bulletin of the oriental and African Studies (1982), 161.

هل غادر الشعراء من متردم

وقال زهير:

مـا أرانـا نـقـول إلا مـعـاراً أو معـاداً من لفـظنـا مكـروراً(١)

٤ ــ إن ندرة التضمين يرجع إلى الخواص البنيوية ذات الإثارة جداً في الشعر العربي، أي: البنيوية الذرية ووحدة البيت، فكل ذلك لا يفضل أي تضمين إضافة إلى عدم وضوح الرؤية في مسألة التضمين(٢).

٥ ــ خلو الشعر العربي من الطبيعة القصصية مقابل الطبيعة القصصية التي قام بها باري ولورد بإحكام نظريتهما على أساسها.

٦ ــ أوضحت بيتسون أن التقليد العربي عرف دورين: دور الشاعر ودور الراوية، في حين أن التقليد اليوغسلافي قام به رجل واحد هو «مغني الحكايات».

٧ ــ هناك شعر شعبي يقع خارج مجهود المادة التي تعامل معها باري ولورد وغيرهما. وذلك حسبما أوضحت دراسة بتراجيك.

٨ ــ إنْ سُوِّيت النظرية لتوافق النثر، فلعلها لا تطبق تطبيقاً جيداً على تلك الآثار الشعرية في الأدب العربي الشفوي، التي هي ـ حقاً ـ متماثلة في كثير من الوجوه مع الملاحم اليوغسلافية واليونانية، ألا وهي حكايات الشخصية الملحمية مثل عمر النعمان وذات الهمة(٣).

٩ ــ اهتم باري ولورد بالفرق بين الشعر الشفوي فيما قبل التعليم

---

(١) Irfan shahid, Review of «the oral tradition», Journal of the American oriental society, 100, No.1 (1980) 32 - 33.

(٢) Sahid, p. 32 - 33 وانظر أيضاً: J.C Burgel, Review of «The oral tradition» Acta orientalia 43, (1982).

(٣) Hilary Kilpatrick, Review of «the oral Tradition» Journal of Arabic Literature, 13 (1982) 144, 146 - 147.

والشعر اللاحق المكتوب ليقرأ في نطاق التقليد الأوروبي، ذلك التقليد الذي قصد منه، - منذ اختراع الطباعة -، أن يقرأ الأفراد بلغتهم الخاصة بهم مجموع الشعر المنظوم. ولكن الموقف يختلف جملة في الثقافة العربية الإسلامية التي لم يبدأ فيها دور الطباعة إلا في القرن التاسع عشر. فكل الشعر العربي مهما كان واقع نظمه، قصد منه أن ينشد لمشاهدين مستمعين، وقد استمر ذلك الوضع حتى فترة لا بأس بها في القرن العشرين[١].

١٠ ــ حتى لو سلمنا بوجود وفرة من القوالب الصياغية في الشعر العربي، فإن ذلك ليس برهاناً قاطعاً، بأية حال من الأحوال على (شفوية الشعر العربي القديم).. إذ إن الشعر الأنجلو سكسوني هو من النوع غير الشفوي أي كتبه كتاب، مملوء بالقوالب الصياغية كذلك[٢].

١١ ــ تمّ إيضاح أن التضمين لم يكن غائباً من الشعر الجاهلي، وقد قام بذلك بالذات باحثون معاصرون، بل إنه لم يكن غائباً حتى في النوع الأكثر تلقائية (فمثلاً، مرثية الخنساء، تحتل جملة واحدة ما لا يقل عن أربعة أبيات متتابعة... وليس من قبيل المصادفة) - وفي خلال هذا التاريخ الطويل للشعر العربي، وقبل إسقاط القافية الموحدة في القرن الحاضر فقط - أن يصبح التضمين الخاصة المنظّمة للشعر العربي.

١٢ ــ إن التضمين في الرجز عائد إلى حقيقة أن القافية الموحدة في الرجز لم تكن مستلزماً جوهرياً.

١٣ ــ إنه من الصعب للغاية أن يكون بالإمكان النظر إلى قصائد ذات خواص صعبة على أنها نظمت خلال العرض حتى ولو قام بذلك رواة.

---

(١) Burgel, p 105; M.M. Badawi, Review of «The oral Tradition», Journal of Semitic Studies, 25 (1980) 284.

(٢) *Badawi* p. 284; Fahndrich, p. 63.

وحتى لو كان ذلك وسط ثقافة يفترض فيها أن يكون الشعر المرتجل (من نوع مختلف عن القصيدة) ممارسة مشتركة.

١٤ ــ إن المفردات المختلفة... في كل رواية ليست ذات أهمية تجعل من القصيدة إلى حدّ كبير نظماً مختلفاً، مهما كانت كيفية تخيلنا لما كان عليه التقليد الشعري الشفوي.

١٥ ــ إذا نظرنا إلى القصائد الموجودة ـ أحرى من النظر إلى رواياتها، وعلى الرغم من العدد الكبير من الخصائص المشتركة التي قد تحتوي عليها ـ فإنه ما من أحد يفترض أن هذه القصائد هي العمل نفسه تقريباً أو أنّها قصيدة عرضها أو نظمها شعراء شفويون مختلفون... فكما أن شبقية امرىء القيس مختلفة عن لذية طرفة المقامة على إدراكه العميق بالموت، فإن تعاطف لبيد الواسع مع عالم الحيوان مختلفة عن شفقة عنترة الغامرة على حصانه.

١٦ ــ أما بالنسبة للشعر الإسلامي حتى العصر الأموي فمن يستطيع أن يكون جامداً إزاء الفوارق الضخمة بين شعر الغزل عند عمر بن أبي ربيعة وشعر الحب عند قيس بن ذريح؟

١٧ ــ هناك فرق بين الشعر الشفوي والشعر المنظوم للعروض الشفوية... إن الشعر العربي كان حقاً ـ حتى وقت قريب جداً ـ ينظم للأداء الشفوي أو الإنشاد، وكذلك كان الشعر الذي أنتج في فترات أكثر تعقيداً كالفترة العباسية، حينما تطورت تماماً كتابة النثر، كما أن الشعر الجاد الأكثر إحكاماً وإبداعاً في الأدب العربي كله هو الشعر التعليمي والأخلاقي للشاعر الضرير ـ المعري ـ وهو قد نظم شعره للإيصال الشفوي.

١٨ ــ إنه ليس سواء كل شعر نظم للأداء الشفوي، سواء أكان في التقليد الثقافي نفسه أم لم يكن، ولعل من المفيد أن نذكر أن شعر شكسبير التمثيلي أيضاً قصد به ليسمع، ليقرأه الممثلون على خشبة المسرح، ولم يقرأ بشكل شخصي في الدراسة. (وبينما رأى أن قصائده قد طبعت، فإنه

لم يهتم بطباعة كل مسرحياته في حياته، وذلك لأنه افترض أنها لم تكتب لتقرأ)[١].

وإلى جانب تلك الانتقادات والتوجيهات لنظرية الرواية الشفوية على الشعر الجاهلي حتى العصر الأموي، فإن أحد المستشرقين المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية ـ وهو المستشرق غريغور شولر من جيسن بألمانية ـ وقف موقفاً عنيداً من هذه النظرية وأصحابها، وفصّل القول فيها تفصيلاً دقيقاً ونشر مقالة في مجلة «الإسلام» التي تصدر في برلين[٢]، والتي يمكن إيجاز أفكارها كالتالي:

الأدلة الخارجية:

إن الأطروحة (القائلة)... بأن شعر القصيدة الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي. يمكن فهمه باستعمال مفاهيم نظرية الشعر الشفوي (ولو أنها معدلة ومكيفة)، هي في رأيي أطروحة خاطئة تمام الخطأ وذلك:

١ ـ لقد أقيمت هذه الأطروحة ـ مثلها مثل مثيلاتها من الأطروحات التي قام بها أتباع باري لورد ممن طبق النظرية على نصوص متباينة من العصور القديمة من القرون المتوسطة. التي لم توجد إلا في شكل مكتوب ـ على مقدمات استدلالية خاطئة.

٢ ـ إن هذه الأطروحة أخفقت إخفاقاً ذريعاً في فهم تفردية القصيدة في الشعر العربي القديم.

٣ ـ إن غنى القصيدة بالروايات المتعددة إلى غير ذلك... ليس بأية حال من الأحوال، خصيصة لقصيدة الشعر العربي القديم «الشفوي» فقط، بل إنه يوجد في الشعر العباسي المنتمي إلى «ثقافة» مكتوبة.

---

(١) Fahndrich, p. 63; Badawi,p p. 285 - 287.

(٢) Gregor Schoeler, Die anwendung der oral poetry theorie auf die arabische literatur, der Islam 58 (1981), 105 - 236.

٤ ـ إن القوالب الصياغية، والتضمين، والموضوعات النمطية ليست برهاناً على نص ما، لم يرو إلا في شكل مكتوب، نظم شفوياً، كما أنه بالتأكيد لا يبرهن على أنه «شعر شفوي» حسب مفهوم باري ـ لورد. . . فـ (مثلاً) مرثية فولتر فون (يا إلهي أين ذهبت كل سنيني . . .) وهي مرثية ذات كثافة صياغية، من النادر أن يوجد مثلها في أية قصيدة عربية، وإضافة إلى ذلك فهي ذات تضمين أكثر صرامة من الملاحم الهومرية أو من أية ملحمة «شفوية» (إن صدقا وإن فرضاً). وإضافة إلى ذلك فتلك المرثية تحتوي على موضوعات نمطية، ومع ذلك فهي ليست قصيدة مروية شفوياً مرتجلة ولا هي «تقليدية»، بل إنها خلق شخصي من الشاعر صنعها حسب خطة، كما أنها تنتمي انتماء كلياً إلى الثقافة المكتوبة.

٥ ـ إنه لا يمكن أن يفسّر مجيء القصائد إلينا بأسماء مؤلفين بينما ظلت الملاحم مجهولة المؤلفين تفسيراً مقنعاً إلا بذلك.

٦ ـ هناك قصائد مرتجلة ليس في الجاهلية وفي صدر الإسلام بل أيضاً في العصرين الأموي والعباسي، وأيضاً في العصور المتأخرة، وما زالت ترتجل حتى عصرنا الحاضر. فأبو نواس (المتوفى سنة ٨١٥ م) امتلك القدرة على الارتجال إلى حدٍّ عجيب. إذ إن كثيراً من قصائده. . . هي «قصائد مرتجلة حقيقة». . . وينطبق الشيء نفسه على المتنبي. وأبعد من ذلك فإن المقدرة على الارتجال متوقعة أيضاً من الشعر الأندلسي. . . إنّ هذا النوع من الارتجال ليس بأية حال من الأحوال متماثلاً مع الطرق الفنية الارتجالية عند المغنيين الشعبيين كما وصفهم. . . باري ولورد. . . وإن القصائد العربية القديمة العظيمة لم تكن مرتجلة إلا في حالات استثنائية في كلتا الفترتين القديمة والمتأخرة، وعلى الأصح فإنها كانت نتيجة عمل بطيء متأمّل فيه، وكثيراً ما كان مضنياً. . . كما هو ماثل أمامنا في القصيدة العربية القديمة، وكما هو ماثل أمامنا أيضاً في الشعر البدوي الحديث.

. . . إن موريس بورا، ومن قبيل المصادفة، أنه أحد أنصار نظرية الشعر الشفوي البارزين (لم يرتكب مع كلٍ خطأ تطبيق تلك النظرية على الشعر غير الملحمي من أي نوع).

. . . إنّي نقيضاً لأطروحة (أصحاب نظرية الشعر الشفوي)، أرى أن الشعر الذي ينتج تحت ظروف معينة في شكل مكتوب ولكن يتصور من وجهة نظر الإنشاد الشفوي هو شعر يتعذر تمييزه عملياً عن «الشعر الشفوي» ـ أرغب في تقديم هذه الأطروحة الأخرى: إن «الشعر الشفوي» الذي جاء. . . بطريقة بطيئة ومخطط لها بعناية، وغالباً ما كانت مضنية، هي إن لم يكن من المتعذر ـ ربما ـ تمييزها فإنها إذن من الممكن مقارنتها تماماً على الأقل بـ «الشعر المكتوب».

الأدلة الداخلية:

هناك عدة أوزان في الشعر العربي القديم مقارنة بالوزن الواحد عند الشعراء الشفويين وتلك الأوزان ذات قواعد صارمة في التطبيق. . . ويجب على المرء أن لا ينسى القافية التي تتبع هي أيضاً قواعد صارمة. . . كما أن القصائد التي تشتمل على معايير باري ـ لورد أو التي يلعب فيها الارتجال دوراً ما، ليس لها في الغالب قافية على الإطلاق أو ليس لها إلا السجع فقط.

. . . إن البحث عن قالب صياغي كلمة كلمة. . . مثار سؤال إلى حدّ بعيد. . . وإنه يجب علينا دائماً أن نضع في أذهاننا احتمال المحاكاة أو الاقتباس أو الانتحال، وذلك أولى من وجود قالب صياغي. . . (أو) معارضة.

إننا نعلم أن كثيراً من الرواة، لم ينظموا قط بيتاً واحداً من الشعر. . . ولذلك فالقضية لا تعدو أن الرواة كانوا كلهم أولاً وأخيراً نقلة شعر. غير أن بعضهم وبعضهم فقط ممن كانوا تلامذة لأساتذتهم كانوا يعدون أنفسهم لكي يصبحوا شعراء. وبالتالي فإن التماثلات مع أوضاع الرواة الملحميين

«الشفويين» حيث كانت تتطابق وظيفة الشاعر والرواية، ابتدأت في التهاوي.

... لدينا أربع روايات (لديوان أبي نواس). والواقع أنه من النادر أن توجد قصيدة واحدة ليست مختلفة من رواية إلى رواية ومن مخطوط إلى مخطوط.

... ومن حيث الجوهر، فإن توصيل شعر العصر العباسي الأول لم يختلف اختلافاً كلياً عن الشعر العربي القديم، فبشار، وأبو العتاهية وأبو نواس لم يكونوا قد جمعوا و«نشروا» دواوينهم... ولم يصبح ذلك اعتيادياً حتى سنة ١٠٠٠ م وما بعدها، فهم كانوا بالأحرى يعهدون بها إلى الرواة كما فعل الشعراء الأقدمون.

لا يمكن تطبيق نظرية النظم الصياغي على شعر القصيد العربي القديم، وعلى العموم فإنه يوجد نوع من الشعر العربي لعل من الممكن تطبيق النظرية عليه. إني أعني ما أطلق عليه الملحمة الشعبية (سيرة عنترة وغيرها)(١).

وخلاصة القول إن قضية الانتحال كما عبر عنها ابن سلام تقف موقفاً حذراً من مصادر من مثل محمد بن إسحق وحماد الرواية، وهي تأخذ بما جاء عن الرواة الموثوق في روايتهم من مثل أبي عمر بن العلاء والأصمعي والمفضل الضبي على أساس أن ما جاء به هؤلاء صحيح ولا يحتمل الشك حوله. ثم إن هناك الخبرة والذوق اللذين يهديان إلى تمييز الصحيح من الزائف. وليست القضية التي أثارها مارغليوث وطه حسين بذات أثر كبير فيما نص القدماء أولو الثقة على صحته. وقد تلاشت أصداء تلك الدعاوى التي أطلقاها، واعتبرها الدارسون في أحسن أحوالها، اجتهاداً.

إن ما تدعو إليه هذه النظرية يقوم كما أسلفنا على طرح قضية

---

(١) Schoeler, p p.213 - 215, 217 - 221, 224, 230 - 232.

الانتحال جانباً، والإقبال على مفهوم الرواية الشفوية التي مرت بها الشعوب في مرحلة الأمية. إذ تعتري المرويات التي جاءت عن هذه القناة كثير من النواقص والعيوب التي تصيب الذاكرة الإنسانية، إضافة إلى طبيعة الفن الشعري في تلك المرحلة المبكرة من حياة الشعوب. وقد ألمحنا إلى كل ذلك في الصفحات السابقة. إن هذه النظرية باختصار تعمد إلى القول بـ (شعبية الشعر الجاهلي).

إنه كما هو واضح من موقف الباحثين في الغرب بشكل عام، ومن موقف المستشرق الألماني شولر بشلك خاص، ومن الموقف المطروح هنا نتيجة التدرج بالقضية ومحاولة تلمس روافدها وحقيقتها، أن نظرية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي كما عبر عن ذلك شولر: (خاطئة تمام الخطأ)، لأنها لم تبال بالنظر في كينونة هذا الشعر واللغة التي صيغ فيها، بل أخذت نظريات من ميداني علم الاجتماع والتراث الشعبي وأخضعت القصيدة العربية لتلك الأقوال. ويبدو أن هذه النظرية ستخمد كما خمدت نظرية الانتحال وسيبقى الشعر الجاهلي مجالاً للدراسات النقدية الفنية. وإذا كان من فائدة تجنى من وراء اجتهاد أصحابها ـ إن عد ذلك اجتهاداً ـ هو أنها محاولة لكسر الجمود الي تمر به الدراسات الأدبية والانتقال بالشعر إلى ميادين أكثر اتساعاً لشحذ الذهن والقريحة. ولعل فكرة القالب الصياغي دعم جديد للخروج من مأزق المفهوم القديم عن (السرقة)، ثم إنها إضاءة جديدة لمعالجة النص (المنحول).

حول هذا الشعر مثار جدل ليس بالقليل. ومنذ حوالي خمس عشرة سنة طلع المستشرقان زويتلر ومونرو على الناس بنظرية الرواية الشفوية على أساس «القالب الصياغي» formula وقد طبقا نظريتهما على ميادين ذات صلة وثيقة بمجتمعات الأمية. وكان أساس تلك النظرية القول بغنائية الأشعار التي اشتهر بها الشاعر ـ الراوية ـ المتجول. وقد عرضنا بالتفصيل في المقال السابق لنتائج تلك النظرية عند صاحبيها ومن تابعهما فيها، وأتينا بالردود التي حاولت أن تصحح من مسارها من حيث إيضاح المفهوم الذي قامت عليه والتوجيهات المقابلة لها عند العديد من المستشرقين الذين تناولوا نقاطاً عامة تتصل بمفهومها.

أما هنا، فسنحاول التركيز على مدى صلاحية تلك النظرية فيما يخص اللغة العربية من حيث إنها لغة لها شخصية مميزة عن جميع لغات العالم التي خضعت لذلك التطبيق: وذلك بالتفرقة النوعية بين الرجز والقصيد من ناحية، ثم بين الغناء والإنشاد من ناحية أخرى. إذ إن أولئك رأوا أنه لا فرق بينهما من جهة الاستعمال، وأنهما جميعاً يستجيبان لحالات الغناء، ثم إن هذه التفرقة أساسية جداً بعد تناول حالة تطور الشعر العربي وتكوين إيقاع خاص به. فإذا انتفت غنائية هذا الشعر على أساس من التركيب اللغوي، انتفت بالتالي مقارنته بأشعار الأمم الأخرى.

ولقد ناقش الكثيرون بداية الشعر العربي وتوصلوا إلى ما يشبه الإجماع في أن مراحل تطوره مرت بالسجع، فالرجز، ثم القصيد. وفي خلال تطور عملية القول الشعري انفصلت ميادين تلك الأنواع الثلاثة وتمايزت بحيث صار السجع في باب النثر. وصار القصيد ذا طابع خاص يشتمل على كل بحور الشعر فيما عدا الرجز. وانفرد الرجز بوزنه المعروف به، واختص بوظائف معينة عبّر الجاحظ عنها تعبيراً دقيقاً وحددها بالرجز يوم الخصام، أو المتح على رأس بئر، أو الحداء ببعير، أو عند المقارعة أو

الفصل الثاني

الغناء والتغني

على الرغم من وضوح الرؤية بالنسبة لتكوين الشعر الجاهلي، وبالذات في المرحلة المتأخرة منه قبيل الإسلام بما يساوي المئتي سنة، فإن بعض النقاد ما يزال يصر على الربط بين الغناء بمفهومه العام وبين الإنشاد، ويستدل من ذلك على كل النقائص التي يرمى بها ذلك الشعر من اختلاط في ترتيب القصائد، واختلاف في النسبة وتفاوت في درجات التعبير في القصيدة الواحدة. وكان أقرب مثال لأولئك هو الشعر الهومري والشعر عند الأمم البدائية التي لم تستعمل الكتابة من قبل في تدوين أشعارها. وهكذا أصبح ما أطلقوا عليه «غنائية» الشعر الجاهلي عاماً بحيث أصبح الحداء، والغناء، والإنشاد، بل حتى النظم تدل على معنى واحد.

والواضح أن دراسة القصيدة العربية تبين لنا أن تركيبها وتشكيلها اللغوي لا يسمحان باستعمالها في الحداء بالذات، ويصعب إخضاعها كلها لعملية التغني أثناء النظم إلا أن يعني ذلك التهيىء للنظم بالترنم والهمهمة. ويمكن أن تغنى بعض أبيات منها بمصاحبة آلة موسيقية بعد نظمها على يد مغنّ أو ربما على يد قائلها. إن مصدر ذلك الوهم في ربط الغناء بالإنشاد، هو عدُّ الرجز قريضاً، أي يمر بحالات نظم كحالات القصيدة. الرجز هو الوزن المناسب للحداء للسرعة والخفة اللتي يتميز بهما، أما القصيدة فلا.

ولقد شغلت قضية الشعر الجاهلي كثيراً من الدارسين، وكانت الآراء

المناقلة، أو عند صراع أو في حرب[1]. فالرجز بهذا، مجال للتعبير السريع عن حالات النفس الجياشة، واستجابة لتلك الحالات التي تتطلب السرعة والحركة. ومن ضمن تلك الحالات «الحداء» أي الغناء خلف الناقة أثناء سيرها، وهو الميدان الرئيس الذي شاع استخدامه فيه. ومما لا شك فيه أن الخفة التي تميز بها والسهولة التي تصاحب أداءه هما من أهم العوامل التي وَفَّقت بين الرجز والحداء.

ولكن هناك من لا يرى قصر الحداء على الرجز، بل يوسع ذلك ليشمل كل أنواع القريض ببحوره المختلفة فيقول: «لم يكن الحداء عند العرب بالرجز وحده، بل كان أيضاً بالرمل وغيره»[2]. أي بمعنى آخر إن الشعر الجاهلي «كان في أكثر فتراته... يحتاج إلى تمطيط وقبض وبسط حتى ينساق للحن، وهو لا يستوي إلا باللحن»[3]. ويستنتج من أقوال هؤلاء أن يكون الغناء والشعر متداخلين، وأن تسقط الحدود الفاصلة بين الاثنين، مما يؤدي إلى قول أحدهم: «لم يكن الشاعر الجاهلي مغنياً فقط، بل كان قاصّاً أيضاً ينزع في شعره منزعاً يكون حيناً حماسياً بطولياً وحيناً عاطفياً ذاتياً. ومطولات الشعراء الجاهليين والمخضرمين تتصف جميعاً بطابع غنائي في الوقت نفسه، وهي تتبع في ذلك تقاليد شعرية واحدة أو متقاربة، ويتشابه العديد منها في النهج والبناء، وفي الموضوعات التي

(١) أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين (القاهرة: مطبعة السعادة، د.ت)، ج ٣، ص ٣٨.

(٢) الزبيدي، ص ٢٥.

(٣) الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (بيروت: دار الطليعة، ١٤٠٢ هـ/١٩٨١ م)، ص ص ٦٧ - ٦٨. وعلى العكس من ذلك يقول إبراهيم أنيس عن القدماء إنهم «لم يكونوا يشعرون بالفرق بين الشعر من ناحية القافية فحسب بل كان نسج الوزن المشهور يوحي إلى آذانهم المرهفة بفارق آخر بين نسج الكلام العادي وما يجري عليه شعر الشعراء». موسيقى الشعر (القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي، ١٣٧٢ هـ/١٩٥٣ م) ص ١٨٣.

تعالجها، والمواقف والمشاهد والأحداث التي تقصها أو تصورها، وفي الكثير من المعاني، والصور، والتعابير، والصيغ والإيقاعات التي تشتمل عليها، ويدل ذلك على أنها قصائد كان أصحابها ينظمونها على البديهة أو يرتجلونها ارتجالاً»[1]. وقد لخص زويتلر نتائج تلك الآراء بقوله: «يجب أن نراجع جوهرياً كلية مفهوماتنا العامة عن ملكية النص .وعن صحة النص وعن النسبة في الشعر الجاهلي»[2].

وعلينا أن نلاحظ على الرغم من هذا التعميم أن العرب ميزوا أساساً بين الرجز والقصيد على الرغم من محاولة إرجاع كل إيقاع في الأوزان العربية إلى الرجز. وسواء كانت أسماء الأوزان مأخوذة من إيقاع الإبل أو الخيل كالرمل والهزج والمتقارب، أو كانت أسماؤها من غير ذلك، كالطويل والبسيط والكامل، فإن هذه الأوزان، كما سنرى، انفصلت عن الميدان الذي ظل الرجز محصوراً فيه حتى الفترة القريبة من الإسلام. إننا قد نعلّل التسميات، ولكن لا يمكننا القطع بانطباقها على مسمياتها، إذ إن اللغة مرت بتطورات واسعة خرجت فيها كثير من التسميات من الحقيقة إلى المجاز. وينطبق الشيء نفسه على إطلاق تسميات القريض أو القصيد أو العروض على الشعر (عدا الرجز). وإذا كان الجامع بينها هو التقطيع، أي الترجيع والترديد، فهذا لا يتعارض ألبتة مع تلك المسميات لأنها كلها قائمة على مبدأ الإيقاع. أما جعل الترجيع والترديد فيها عائداً إلى الغناء، كما هو الحال في حداء الإبل بالرجز[3] فإنه تعميم دفع إليه تشابه المسميات وإرجاعها إلى الأوضاع الحسية التي يفترض أنها جاءت منها، مع أن أكثر أشعار العرب من الطويل والبسيط والكامل[4] وهي جميعها ليست من واقع

---

(١) الزبيدي، مقدمة، ص ٣٤.

(٢) Zwettler, Classical Arabic Poetry, p. 220

(٣) الزبيدي، مقدمة، ص ١٩.

(٤) محمد عوني عبدالرؤوف، بدايات الشعر العربي (القاهرة: مطبعة الكيلاني، ١٩٧٦م)، ص ١٣٦.

الإبل أو الخيل. لقد فطن الجاهليون إلى التفرقة بين هذا النوع من الشعر والقصيد فقال الأغلب العجلي الشاعر الراجز المخضرم:

أرجــزاً تــريــدُ أم قَــرِيــضَــا　　كِـلَيْهِـمَـا أَجِـدُ مُسْتَـرِيضَـا[1]

وقد فرق علماء العربية دوماً بين الرجز والقريض، فقال النحاس على سبيل المثال: «القريض عند أهل اللغة العربية الشعر الذي ليس برجز»[2]. ومع ذلك فقد قل - كما قال عوني عبدالرؤوف - من نظم فيها من الشعراء القدامى المشهورين، وهم إن نظموا، فقد نظموا مقطوعات قصاراً قليلة العدد[3] وقريب من هذا ما ذهب إليه الباقلاني من أننا قد «نجد من الشعراء من يجود في الرجز، ولا يمكنه نظم القصيد أصلاً، ومنهم من ينظم القصيد، ولكن يقصر تقصيراً عجيباً، ويقع ذلك من رجزه موقعاً بعيداً. ومنهم من يبلغ في القصيدة الرتبة العالية، ولا ينظم الرجز أو يقصر فيه مهما تكلفه أو تعمله»[4]. يضاف إلى هذا أن الرجز يتصف، كما مر، بطبيعة خاصة جعلته فناً غير القريض، لا في الموضوع والأداء فحسب، بل في طبيعة التكوين نفسها، فإيقاع الرجز غير إيقاع القريض. وإذا كان القصيد والرجز غير متميزين يوماً ما، فإن الصحبة التي بينهما قد تباعدت وليس من الميسور تحديد زمن هذا التباعد، إذ لا بد أنه موغل في القدم وقد تعجز الدراسات الحديثة عن التوصل إليه.

إنه مما لا ريب فيه أن الرجز كان مستخدماً في حداء الإبل وفي غيره

---

(١) اللسان، «قرض»، وانظر «قصد» وفي رواية الأغاني «قصيدا» بدلاً من «قريضا». أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق عبدالستار أحمد فراج ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٥ م)، ج ١٥، ص ٢٩٧.

(٢) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ط ٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢ م) ص ١٨٤.

(٣) عبدالرؤوف، بدايات، ص ١٣٦.

(٤) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٣٧٤ هـ/١٩٥٤ م)، ص ٥٥.

من الأغراض الشعرية التي تتطلب «الخفة والسرعة»، ولكن هل كل البحور التي ارتبطت بالإبل أو الخيل تخضع لهذه الظاهرة؟ هل يستطيع الحادي أن يفرض بحراً غناء على سير الناقة؟ ألا يتطلب الحداء إيقاعاً خاصاً خارجاً عن إيقاعات البحور الصافية مثلاً تلك التي لاحظنا وجه التشابه في التسميات بينها وبين الإبل أو الخيل؟ يقول العياشي:

«فأما الناقة فإنهم كانوا مجمعين في شأنها على أنها كانت تتأثر بالحداء فتنسى أتعابها في الصحراء ويتجدد نشاطها وتتزايد قوتها رغم العطش والجوع فتمضي في طريقها لا تلوي على شيء بخطى ثابتة خفيفة رغم ما أثقلت به من الأحمال... وتسير... ولا يحث سيرها ولا يجدد قوتها إلا الحداء... إن الحداء ضرب من الغناء يقوم على الإيقاع خاصة ولا يحتل النغم فيه إلا منزلة ثالثة بعد الشعر والإيقاع... والناقة... في أثناء السير مع الحداء لا تنظم حركتها طبق حركة فرضت عليها من الخارج ولكن طبق حركة نفسها... إن الحادي لا يفرض على الناقة حركة أجنبية عنها... فإذا حدا كانت حركة الأداء في حدائه مطابقة في سرعتها حركة الناقة..»(١).

فمن الجلي جداً أن الرجز هو البحر الذي لاءم حركة الناقة في ذهابها وإيابها وأسفارها الطويلة، وأن البدوي حينما كان يتغنى بحدائه كان يستجيب في كل ذلك لما تمليه حركة الناقة وإيقاعها عليه، وليس لما يجول بخاطره هو من إيقاعات أخرى، ولذلك فهو مناسب كل المناسبة للحداء. وليس كذلك البحور الأخرى، فالرجز الذي يخضع لمتطلبات خاصة ويواكب حالات معينة، غير القريض، ولا بد إذن، أن يكون القريض نوعاً له خصائصه ومميزاته وتراكيبه التي تميزه عما سواه وتتفق في ذلك مع طابع اللغة العربية التي لم يخضع لها الرجز.

---

(١) محمد العياش، نظرية إيقاع الشعر العربي (تونس: المطبعة العصرية، ١٩٧٦ م)، ص ص ٩٨ - ٩٩.

إن اللغة العربية التي صيغ بها الشعر العربي تتميز بصفات لا يصلح لها إلا هذا النوع من الشعر. يقول عوني عبدالرؤوف معبراً عن ذلك:

«في العربية نجد حدود المقاطع واضحة متميزة تماماً، فالمقطع الصغير ينتهي بحركة قصيرة والطويل بحركة طويلة أو صوت ساكن... واللغة العربية المشتركة (قبل الإسلام)... لم تعرف إلا الفتحة والضمة والكسرة. ولم يكن للشاعر حرية الخروج عن هذه الحركات، حتى لا تتغير قوالب اللغة... [إن] المقاطع العربية المكونة بطريقة طبيعية معتادة... لم تقدم للشاعر العربي إثارة تجعله ينوع في مزجها أو يتفنن في اللعب بها. ومن ثم كان العروض العربي ذا وحدة واحدة منتظمة انتظام مقاطعه... وجميع الأوزان العربية تكون مجموعات من المقاطع حول... المقطعين المتمازجين اللذين يتكرران بطريقة منتظمة ليحدثا التنغيم المطلوب، ونعني بهما المقطع القصير الذي يلاحقه مقطع طويل منبور، أي به شدة الارتكاز... ومن ثم استمر الشعر العربي كمياً، لا يستطيع الشاعر الملتزم بالعربية التحول عنه»(١).

ويقول العياشي في هذا الصدد:

«أما إيقاع الشعر العربي فإنه مقيد بمبادىء الإيقاع العامة ومختص بمبادىء أخرى لا يحيد عنها لأنها من إملاء اللغة العربية وظرفها المادي. ومن هذه المبادىء المد والقصر وأن لا يلتقي في الإيقاع ساكنان أبداً وأن لا يكون العنصر الأول ساكناً متحركاً خفيفاً. وأن يكون العنصر الأخير ثقيلاً ممدوداً. وأن يقوم الإيقاع في تأليفه على مبدأ القيمة المزيدة. وأن يتصرف فيه بالتسهيل معاوضة واهتضاماً وبالإسكات لعنصر من العناصر أو أكثر وبالتنويع في البدء والختم عند نظم الكلام طلباً للتلوين وإحداث الأثر السيكولوجي المناسب»... ويقول أيضاً: «إن كل مبادىء اللغة العربية

---

(١) عبدالرؤوف، بدايات، ص ص ٣٤- ٣٦.

مسلطة على إيقاع الشعر العربي يخضع إليها خضوعاً تاماً... وإن إيقاع الشعر العربي يخضع في تأليف عناصره إلى مبادىء أساسية أتت في معظمها من تأثير اللغة العربية»[١].

من هنا ظهر أن اللغة العربية تسيِّر الشعر ولا يسيرها. ولقد أدرك الجاحظ شيئاً من هذا حينما قال: «العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزوناً على موزون والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزوناً على غير موزون»[٢] كما قال العسكري: «إن الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها' إلا على كل منظوم من الشعر فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة، إلا ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطط فيه الألفاظ، فالألحان منظومة والألفاظ منثورة»[٣]. فهي إذن بإخضاعها النظم لتركيبها

---

(١) العياشي، نظرية، ص ص ٣٢٩ - ٣٣٠، وانظر كذلك ص ص ١٤٨ - ١٦٢. ويجب أن نتنبه إلى ما يعرف «بالضرورة الشعرية» فهي ليست خروجاً على مبادىء اللغة العامة وإنما هي مسايرة لها، فكل لغة في العالم تتيح للشاعر قدراً من الحرية ليتوافق مع الإيقاع الذي تكون أصلاً حسب مبادئها الرئيسة، ومن هنا جاءت تسمية تلك بـ «الضرورة»، ومعلوم أن المفروض في الشاعر أن يتغلب على تلك الضرورة. إن اللغة العربية صارمة جداً في أبنيتها الصرفية والإعرابية، إذا اضطر الشاعر إلى تجاوز حد من حدودها كان ذلك في نطاق محدود للغاية بحيث نجد ذلك التجاوز محدوداً وربما خلا منه شعر الشاعر لأن الإيقاع كان قد تشكل وفق لغة سليمة خالصة من كل عيب. ومع ذلك فإن تلك الضرورات محصورة في حالات معينة وكأنها بذلك أصبحت مقبولة من اللغة واستساغتها الأسماع نتيجة لقدمها وإقبال الشعراء عليها، وهي على العموم ضمن حركة اللغة نفسها وليست دخيلة عليها.

(٢) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط ١ (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٦٣ هـ/١٩٤٤ م)، ج ١، ص ٣٨٥.

(٣) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي ط ١ ١٣٧١ هـ/١٩٥٢ م) ص ١٣٨.

تخالف اللغات الأخرى التي تعمد إلى تمطيط الكلام ليساير النغم. فالقائل أياً كان مغنياً أو منشداً لا بد أن يتقيد بإنشاد صحيح وأداء دقيق، فيهما تلك الأوضاع المشار إليها أعلاه، وإلا انقلب الكلام نثراً، وفقد الإيقاع قيمته التي طبع بها الشعر العربي على مر عصوره. وهناك علاقة تلازم بين الإيقاع واللغة. يقول العياشي في ذلك: «اللغة التي تقوم على مبدأ المقاطع المحدودة والمقصورة لغة إيقاعية أكثر من غيرها. وذلك كالعربية فتكون بذلك أكثر تأثيراً وشعرها أوقع في نفوس السامعين... فإذا تناسب الثقل والخفة اندرج فيها الإيقاع بيسر.. وأما اللغات الأخرى فلا نسبة فيها بين أوزان المقاطع وما تستغرقه من الوقت...»[1]، وعلى هذا النحو قال ابن رشيق: «إن العرب... توهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً»[2]. فالأوزان إذن، جاءت لتنصب في قوالبها اللغة ثم هي تستجيب للأحوال الإعرابية والصرفية لهذه اللغة حسبما تدعو مناحي التعبير عند الشاعر، ولم يؤثر في تركيب اللغة حسب إيقاعات الشعر المختلفة كون الشعر يغنى أو ينشد. ولذلك قال إخوان الصفا في رسائلهم: «أصل العروض وهو ميزان الشعر وقوانينه إذ كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض». بل إن الغناء نفسه في اللغة العربية الفصحى كان خاضعاً لأصول الإيقاع في الشعر بها ولذلك نجدهم يقولون: «وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضاً ثلاثة أصول وهي السبب والوتد، والفاصلة...»[3] فالإلقاء أو الغناء لا بد أن يسيرا أيضاً وفق منظوم متطلبات اللغة وهذا ما أكده العياشي حين قال: «إن المغني إذا غنى فإنما يغني في شعر طبق قوانين اللغة أيضاً، فإذا لحَّنه للغناء فيه اجتهد كي يكون الإيقاع

---

(١) العياشي، نظرية، ص ١٥٨.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج ١، ص ٢٠.

(٣) رسائل إخوان الصفا، (بيروت: دار بيروت/دار صادر، ١٣٧٦ هـ/١٩٥٧ م)، ج ١، ص ١٩٨.

متلائماً في طبيعة تركيبه مع طبيعة اللغة المنظوم فيها الشعر»[1] فإذا كان الوضع هو ذلك، فإن الحداء بجميع أنواعه يخرج عن أن يندرج في سلك شعر القصيد، وذلك لأنه يعتمد أساساً على الرجز ويرتبط به، والرجز غير الشعر، إضافة إلى أن الحادي لا يملك أن يحدو بشعر القصيد، لأن طبيعة الحداء التي تخضع لحركات الناقة وسكناتها بما فيها من سرعة وخفة هي غير طبيعة الشعر في البحور الأخرى التي تخضع لطبيعة اللغة العربية أولاً وأخيراً. وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم الأبيات التي وردت فيها إشارات مثل قول سلامة بن جندل:

دَعْ ذَا وَقُلْ لِبَنِي سَعْدٍ بِفَضْلِهِم مَدْحاً يَسيرُ بِهِ غَادِي الأَرَاكِيبِ[2]

أو قول زهير:

وأنْ تَقَلْقَلَ رُكْبَانُ المَطِيِّ بِكُمْ بِكُلِّ قَافِيَةٍ شَنْعَاءَ تَشْتَهِرُ[3]

أو قول الحطيئة:

فَلَمْ أَشْتُمْ لَكُمْ حَسَباً وَلَكِنْ حَدَوْتُ بِحَيْثُ يُسْتَمَعُ الحُدَاءُ[4]

بل حتى قول المزرد بن ضرار:

وَإنِّي لأَشْقَى النَّاسِ إنْ كُنْتُ حَامِلاً ضَمَانَ الَّتي يُسْقَى بِهَا نَخْلُ مَلْهَمِ[5]

إذ إن أقرب فهم ممكن لمعنى الحداء أو الغناء بالقصائد، هو تنقلها وانتشارها كما أوضح ذلك المسيب بن علس في قوله:

---

(١) العياشي، نظرية، ص ١١٩.

(٢) ديوان سلامة بن جندل، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ١ ، حلب: المكتبة العربية ١٣٨٧ هـ، ص ٢٢٨.

(٣) أبو العباس ثعلب، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخرالدين قباوة ط ١ (بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م) ص ٢٢٥.

(٤) ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان أمين طه، ط ١، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٨ هـ/١٩٥٨ م)، ص ٩٨.

(٥) ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني، تحقيق خليل إبراهيم العطية (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٨ م)، ص ٣١.

فَلأُهْدِيَنَّ مَعَ الرِّيَاحِ قَصِيدَةً مِنِّي مُغَلْغَلَةً إِلى ٱلْقَعْقَاعِ
تَرِدُ ٱلْمِيَاهَ فَمَا تَزَالُ غَرِيبَةً فِي ٱلقَوْمِ بَيْنَ تَمثُّلٍ وَسَمَاعِ[1]

وكما قال زهير:

بِأَنَّ الشِّعْرَ لَيْسَ لَهُ مَرَدٌّ إِذَا وَرَدَ ٱلْمِيَاهَ بِهِ التِّجَارُ

وقوله أيضاً:

سَتُرْحَلُ بِٱلْمَطِيِّ قَصَائِدِي حَتَّى تَحُلَّ عَلَى بَنِي وَرْقَاءِ
مَدْحاً لَهُمْ يَتَوارَثُونَ ثَنَاءَهَا رَهْنٌ لآخِرِهِمْ بِطُولِ بَقَاءِ[2]

وكذلك قول الأعشى:

وَإِنَّ عِتَاقَ العِيسِ سَوْفَ يَزُورُكُمْ ثَنَاءٌ عَلَى أَعْجَازِهِنَّ مُعَلَّقُ
بِهِ تُنْفَضُ ٱلأَحْلاَسُ وَالدِّيكُ نَائِمٌ وَتُعْقَدُ أَطْرَافُ الحِبَالِ وَتُطْلَقُ

يقول ابن قتيبة: «يعني أنهم إذا رحلوا، تمثلوا بهذه القصيدة» ويؤكد ذلك بالاستشهاد بقول الكميت:

غَرَائِبُ يَدْعُونَ الرُّوَاةَ كَأَنَّمَا رَشَوْتُهُمْ وَالرَّاكِبَ ٱلْمُتَغَرِّدَا

ثم يعلق على بيت الكميت أيضاً قائلاً: «يقول: يطلبها الناس حتى يرووها من حسنها فكأنها رشتهم»[3].

فالراحلون على الإبل ينقلون معهم تلك القصائد ليوصلوها إلى الآخرين فيروونها لهم، وهذا هو الشيء المتوقع والطبيعي. ويؤكد كل ذلك أن ليس ثمة مجال للغناء بالقصيدة، وإنما المجال هو روايتها وتداولها بين

---

(١) المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق جيمز ليال (أكسفورد: مطبعة أكسفورد، ١٩٢١م)، ص ص ٩٦ - ٩٧.

(٢) ثعلب، شرح شعر زهير، ص ص ٢٢٣، ٢٧٥.

(٣) أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، المعاني الكبير (حيدر آباد، الدكن: دائرة المعارف العثمانية، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م) م ٢، ج ١ص ٨٠١، ورواية بيت الأعشى: «وإن عتاق الطير...» والتصويب من ديوان الأعشى، ص ٢٧٣.

القبائل على أيدي الرواة حتى تبقى متوارثة بينهم إن مدحا وإن ذما. ولعل في قول الكميت «يدعون الرواة» إشارة جلية إلى أن تلك القصائد التي وصفها المسيب بن علس بكونها «غريبة» إنما تستدعي من يهتم بها ويقوم عليها وهم الرواة. أما «الراكب المتغردا» فهو يغرد، أي يغني بحدائه الذي لا يناسبه إلا الرجز أثناء رحيله وهو يحمل بضاعته من الشعر إلى مجالس القوم كما قال زهير: «سترحل بالمطي قصائدي».

وعلى هذا فلا مقارنة ألبتة بين الشعر الذي يلتزم نمط اللغة العربية الخاص بها والشعر في اللغات الأخرى، وبالذات في مراحل الشعر العربي قبيل الإسلام، حيث تميزت هذه اللغة بظواهر لا يوجد نظير لها في اللغات الأخرى، وحيث سارت على هذا التركيب أيضاً الفنون المرتبطة بالشعر العربي من مثل فن الغناء، وهذا يدل كما يرى العياشي أن الإنشاد عند الأداء إبراز الإيقاع... فشبهوا الشعر بالغناء والعامل المشترك فيهما هو الإيقاع الذي يشترك الشعراء والمغنون في استعماله». وهو يرى أيضاً أنه لا بد لمن يغني في شعر فصيح «أن يكون إيقاع الموسيقى فيه مطابقاً لإيقاع الشعر». ومن أهم أسباب ذلك كما يلاحظ «أن القدماء... كانوا يتقرأون الحروف ولا يتحسسون الأصوات»[1] وهذا واضح من قول ابن فارس: «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[2] ومن هنا جاءت تسمية الشعر الغزلي قصيده ورجزه بالشعر الغنائي لأنه قابل للغناء حتى ليقول الأخفش: «الشعر وضع للغناء والترنم والحداء»[3].

---

(١) العياش، نظرية، ص ص ٧٧، ١٥٠.

(٢) أبو الحسن أحمد بن فارس، الصاحبي (القاهرة: مطبعة المؤيد، ١٣٢٨ هـ/ ١٩١٠ م)، ص ٢٣٠.

(٣) أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق راتب النفاخ، (بيروت: مطبعة دار القلم ط أولى ١٣٩٤ هـ/١٩٧٤ م) ص ٨٦.

إن تحسس العربي لإيقاع شعره جعله يلجأ إلى الدندنة والترنم لإضفاء حلاوة وطلاوة عليه، ولذلك أوصى حسان بن ثابت قائل الشعر أن يتغنى به:

تَغَنَّ بِالشِّعْرِ إمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ   إنَّ الغِنَاءَ بِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

وقد قال ابن منظور بعد إيراده بيت حسان السابق: «أراد أن التغني، فوضع الاسم موضع المصدر» ومضى في حديثه عن الغناء قائلاً: «غنى فلان يغني أغنية وتغنى بأغنية... وغناه بها: ذكره إياه في سواه» ويستشهد ابن منظور على ترادف معنى الغناء والتغني بقول القائل:

ألَا غَنِّنَا بِالزَّاهِرِيَّةِ إنَّنِي   عَلَى النَّأْيِ مِمَّا أنْ أُلِمَّ بِهَا ذِكْرا

وفي النقاش نفسه يذكر ابن منظور أن التغني بالشعر يعني أيضاً الهجاء فيقول: «إن بعض بني كليب قال لجرير: هذا غسان السليطي يتغنى بنا أي يهجونا. وقال جرير:

غَضِبْتُمْ عَلَيْنَا أمْ تَغَنَّيْتُم بِنَا   أنِ اخْضَرَّ مِنْ بَطْنِ التِّلَاعِ غمِيرُهَا

وهكذا أوضح لنا ابن منظور أن التغني أو الغناء لا يخرجان عن حد الإنشاد ولا يصلان إلى المفهوم الدقيق لمعنى الغناء بالذات، الذي يريد من ورائه أصحاب نظرية غنائية الشعر العربي أن يقنعونا به، فهو يأتي على ما التمسوه في معنى الغناء أو الحداء أثناء سوق الناقة فيقول: «وغنيت الركب به، ذكرته لهم في شعر»[1] حتى لقد سبق ابن سيده ابن منظور إلى هذا حينما قال مشيراً إلى معنى التغني: «إنما يقال في كل واحد منهم غنيت وتغنيت بعد أن يلحن فيغني به»[2].

---

(١) اللسان، غنا.

(٢) ابن سيده، المحكم، تحقيق مراد كامل (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ط ١، ١٣٩٢ هـ/١٩٧٢م) ج ٦، ص ١٤. وقد ذكر أيضاً رواية بيت حسان (بهذا الشعر).

ولو افترضنا أن «قول الشعر» في بيت حسان السابق، يعني نظمه، فإنه سيعني أن الشاعر حين يعمد إلى الترنم وتهيئة القالب الموسيقي لقصيدته وينطلق منها بعد ذلك، فهو إنما يفعل هذا ليحقق العذوبة والجرس اللفظي في شعره، ولذلك وصف التغني بالشعر، أي خلق الجو الإيقاعي له، بأنه مضمار، وحسان شاعر نلاحظ على أشعاره آثار الطبع والسجية دون تكلف أو مماحكة، ولذلك قال المرزوقي: «وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه ولذلك قال حسان:

تَغَنَّ فِي كُلِّ شعرٍ أنْتَ قائِلَهُ   إنّ الغِنَاءَ لِهَذا الشِّعْرِ مِضْمَارُ[1]

إن هذا هو الفهم الصحيح لمعنى التغني بالشعر في بيت حسان كما جاء به المرزوقي، فهو كما قال: «يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه».

وينطبق الشيء نفسه على الأعشى الذي لقب بـ«صناجة العرب» لأنه كان ـ إن صح ذلك ـ يغني بشعره. «فيغني بشعره» يعني أنه كان شاعراً، يستغل الغناء لكي يغني بشعره بعد نظمه، وليس فيه ما يدل على أنه كان

---

(١) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط ٢، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م)، ج ١، ص ١٠. ولهذا قال المظفر بن الفضل العلوي صاحب كتاب نظرة الإغريق في نصرة أهل القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، (دمشق: مطبعة طربين، ١٣٩٦ هـ/١٩٧٦ م) ص ٣٩١، وينبغي للشاعر أنه إذا نظم شعراً يردده برفيع من صوته، فإن الغناء فيه يكشف عيوبه، ويبين متكلف ألفاظه، ألا ترى إلى قول حسان بن ثابت:

تغن في كل شعر أنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

يغني بشعره أثناء تأليف القصيدة. ثم لماذا لا يعني لقبه «صناجة العرب» أن شعره كان عذباً رقيقاً يتسم كما قال إبراهيم محمد بـ «تلك الموسيقى التي يحسها قارىء أشعاره، والتي تخيل إليه... أن آخر ينشد معه وكان لهذه العذوبة الموسيقية آثارها في سيرورة أشعاره»(١) ولا يبعد إطلاق اللقب على الأعشى عن إطلاق لقب المهلهل على عدي بن ربيعة التغلبي، فالهلهلة تعني أنه كان رقيق الشعر مثل الأعشى، والهلهلة تعني فيما تعني أيضاً مد الصوت لأنه كان يطارد زهير بن جناب ثأراً لجابر وصنبل من بني تغلب:

لَمَّا تَوَعَّرَ فِي الكُرَاعِ هَجِينُهُمْ   هَلْهَلْتُ أثْأرُ جَابِراً أوْ صِنْبِلاَ(٢)

إن من وسائل تحقيق النغم في القصيدة الدندنة والترنم لإيجاد إيقاع مناسب لما يريدون التعبير عنه. وهذه حال كثير من الشعراء حتى يومنا هذا

---

(١) إبراهيم عبدالرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد الأدبي، ط ٢، (بيروت: دار العودة، ١٩٨١ م)، ص ٥٦. ولعل هذا هو المعنى الحقيقي لتلك التسمية، لأنه ذكر الصنج والقنية في قوله:

ومستجيب تخال الصنج تسمعه   إذا ترجع فيه القينة الفضل

ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ، ص ٢٥٨. وربما كان للأعشى صوت حسن فهو يتغنى بأبيات في شعره، وهذه حالة طبيعية كالتي مارسها بلال، كما سيأتي، ولو كان الأعشى مغنيا على الحقيقة، لطلب منه مستمعوه أن يغني لا أن ينشد مثلما تكرر في كل حالة من تلك الحالات. انظر: عبدالقادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبدالسلام محمد هارون (القاهرة: مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦ م) ج ٨، .ص ٣٩٥- ٣٩٧. ثم لو كان الشاعر مغنياً لما احتاج امرء القيس أن يعلم قيانه، لأنهن هن اللاتي يغنين وليس هو- أشعار ابن الرواع، انظر: أبا عبدالله محمد بن عمران موسى المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٣٧٩ هـ/ ١٩٦٠ م)، ص ٢٩٤. ويقول علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩ م)، ص ٢٣: «وقلما نجد شاعراً لا يصف نفسه، بأنه مغن، أو مطرب أو منشد، أو مغرد، أو حمامة، أو ورقاء، أو قمرية، أو بلبل، . أو هزار، أو عندليب، أو كروان، أو شحرور، وما إلى ذلك، وخاصة في الشعر الحديث».

(٢) اللسان: «هلل».

وذلك على الرغم من أنهم يستعينون بالكتابة لتسجيل قصائدهم أثناء إبداعها. ولكن الدندنة والترنم ليسا غناء، فالغناء قامت به فئة معينة من الناس كان أساسها الإماء في الجاهلية ثم ما لبث أن انضم الرجال إلى الإماء فيما تلا ذلك من عصور. فهو فن احترافي، وقد استقلت منذ القديم مهنة الشاعر ـ المغني كما هو حال هومر في الإلياذة وحال الشعراء المغنين في الآداب الأخرى(١) إننا بالتأكيد لا يمكن أن نعمم فكرة شاعر الربابة في العصر الحديث الذي يمكن أن نسميه الشاعر المغني على الشاعر العربي القديم(٢). وذلك لأن الشاعر العربي القديم، كان يخضع أثناء تأليفه لتركيبة اللغة العربية الفصحى، ويظل مقيداً بها مدة عملية خلقه الشعري، أما شاعر الربابة فهو في حل من تلك القيود لأنه يتحدث بالعامية التي تفارق الفصحى في كثير من وجوه الإعراب والصرف، وإلى جانب ذلك فليس لدينا ما يدعم وجود الشاعر ـ المغني في الأدب العربي القديم، بل على العكس نجد النابغة يقول:

فَحَسْبُكَ أَنْ تُهَاضَ بِمُحْكَمَاتٍ ... يَمُرُّ بِهَا الرَّوِيُّ على لِسَانِي

ويقول:

أَلِكْنِي يَا عُيَيْنُ إِلَيْكَ قَوْلاً ... سَأُهْدِيهِ إِلَيْكَ إِلَيْكَ عَنِّي
قَوَافِيَ كَالسَّلَامِ إِذَا اسْمَأَزَّتْ ... فَلَيْسَ يَرُدُّ مَذْهَبَهَا التَّظَنِّي(٣)

---

(١) جميل سعيد «الشعر والإنشاد»، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ١٤ (١٩٦٧ م)، ص ص ٦٤، ٧١ ـ ٧٢.

(٢) Monore, «oral Composition in pre - Islamic poerty. p 14.

(٣) ديوان النابغة، تحقيق فوزي عطوي (بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩ م)، ص ص ١٣٦، ١٨٩. يقول عزالدين إسماعيل عن الفترة المتأخرة «الشاعر هنا قد صار على وعي بطبيعة عمله. ولم يعد الشعر مجرد كلام مرتجل يخرج عفو الخاطر، بل صار عملاً شاقاً مضنياً لا تستوي في القصيدة قبل أن تستوفي كل مقومات الفن الشعري الناضج» عزالدين إسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية (بغداد: مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٢ م)، ص ٣٧. ويقول إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر (ص ص ١٨٣، ١٨٥): «لم يكن الشعر في مقدور كل العرب كما =

ولا يمكن الزعم بأن النابغة كان يغني في شعره لأن شعر النابغة الذبياني حسبما يقول فوزي عطوي: «ليس من النوع المطرب الذي يلذ الآذان سماعه على ألسنة... المغنين»[1]. ولو كان الشعراء يغنون أشعارهم حقاً لما احتاج النابغة إلى قينة تكشف أقواءه[2] ولفطن هُوَلَهُ أثناء الغناء والتأليف. وإذا كانت المسألة مسألة تغنٍّ بالشعر في مجال الطرب والانشراح فمن الممكن التغني ببضعة أبيات إما بمصاحبة آلة معينة أو ترديد إيقاعي لها: ولذا رأينا في الأغاني «أصواتاً» معمولة على بضعة أبيات من الشعر الجاهلي، كما رأينا بلالاً يرفع عقيرته فيغني:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أبيتَنَّ لَيْلَةً بِوَادٍ وَحَوْلِي إِذْخِرٌ وَجَلِيلُ
وَهَلْ أَرِدَنْ يَوْماً مِيَاهَ مَجَنَّةٍ وَهَلْ يَبْدُوَنْ لِي شَامَةٌ وَطَفِيلُ[3]

وما زال الشعر بالفصحى يغنيه مغنون يقيمون إيقاعه مطابقاً لتركيباتها وينشده منشدون بطريقة جذابة.

إذن، فليست المطولة قصة على غرار المطولات القصصية عند الأمم الأخرى، إنما هي تأليف خاص هو القصيدة العربية التي لها منطقها الخاص بها، فهي تبدأ في الغالب بالمقدمة الطللية، ثم تنتقل إلى الرحيل،

= يحاول بعض الرواة أن يصوروه لنا، بل كان صناعة قوم من خاصتهم... لا يقدر على قوله إلا القليلون منهم...».

(١) ديوان النابغة، المقدمة، ص ص ٨ ـ ٩.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦ م) ج ١، ص ٩٥.

(٣) أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، ط ٢، (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٣٧٥ هـ/١٩٥٣ م) ج ٥، ص ٢٨٢، وللتدليل على أن العملية لا تعدو تهيئة القالب الشعري أثناء الخلق والتولد ننظر في حالة الأبيرد الرياحي حين أخذ عصاه وانحدر في الوادي وجعل يقبل ويدبر ويهمهم بالشعر ثم قال أبياتاً: انظر: الأغاني، ج ٣، ص ١٣٤، وشبيه بوضع بلال وضع السليك بن السلكة علماً بأن السليك كان يهدف إلى تجميع صحبه وليس هذا دليلاً على أنه كان يغني من أجل الغناء. انظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٣٦٦.

فوصف الحبيبة إلى آخر ما هو معروف من أمرها. وهي في كل ذلك تسير وفق خطة مرسومة ينبغي التزامها. والفرق كبير جداً على هذا الأساس، نتيجة لطبيعة الشعر وطبيعة اللغة التي صيغ فيها، بين الشاعر العربي والشاعر المغني في القصص والأغاني السلافاكية والآيسلندية، والهومرية والغالية، كما يتصور زويتلر مثلاً[1].

فإذا لم يكن الشعراء الجاهليون يمارسون الغناء احترافاً، ولكن كان يُغنَّى بشعرهم، فإن الشعر والإلقاء (أو الإنشاد) كانا متحدين ولذلك قال جميل سعيد: «إنه لا يمكن تصور الشاعر إلا منشداً»[2]، وقد كان الرسول ﷺ وصحبه يستمعون للإنشاد[3]. ولا شك أن الإنشاد هو المرحلة الثانية التي تعقب التكوين. وقد ساعد على ذلك إيقاع الشعر العربي.

ومع كل ذلك، فإن الإيقاع المعتمد على التكرار والمعاودة قد نفتقده من بعض الشعر الذي تحدر إلينا من الجاهلية. يقول مسكويه: «إن المطبوعين من المولدين يلزمون الوزن الواحد، ولا يخرج عنه ما دام طبعه يطبع ذلك. ولكن ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين أوزاناً لا تقبلها طباعنا، ولا تحسن في ذوقنا، وهي عندهم مقبولة موزونة، يستمرون عليها كما يستمرون في غيرها». إنه هنا يفرق بين جيلين، الجيل الأول هو جيل المولدين الذين عرفوا الأوزان بمعاييرها العرفية أي بأشكالها في التقطيع العروضي، والجيل الآخر هو جيل المتقدمين الذين كانت لهم آذان مرهفة وسليقة طبيعية تمكنهم أن ينظموا الشعر وأن ينشدوه حسب إيقاعاته الحركية دون اللجوء إلى متحرك وساكن. ويشير إلى أن نوعاً من الأوزان الشعرية لم

---

(١) Zwettler, «The Oral Tradition» p.18.

(٢) جميل سعيد، الشعر والشعراء، ص ص ٦٧، ٧١. يقول جميل سعيد (ص ٦٢)، «ما نشك أن الحطيئة كان ينشد وأن الإنشاد هو الغناء». وذلك تعليقاً على الخبر أن عبدالله بن عمر قال للحطيئة «غننا يا حطيئة، فجعل يغنيه»، أي أنشدنا.

(٣) ابن عبد ربه، العقد، ج ٦، ص ص ١٢٤ - ١٣٠.

تستسغه آذان المولدين أو لم يتقبلوه كبقية الأوزان لأن الأشعار التي جاءت فيها أشعار ذات إيقاع خاص جداً. وهو يقول عن تلك الأشعار: «كانت مقبولة الوزن في طباع أولئك القوم، وهي نافرة من طباعنا نظنها مكسورة، وكذلك قد يستعملون من الزحافات في الأوزان التي تستطيبها ما يكون عند المطبوعين منا مكسورا، وهي صحيحة، وهو يرجع السبب في نفورنا من تلك الأوزان إلى «أن القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن. ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إلا إذا أنشدنا الشعر على السلامة ولم يحسن في طباعنا، والدليل على ذلك أننا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا، وطاب في ذوقنا». ويستشهد مسكويه ببيتين من الشعر القديم على تلك الأوزان التي «لا تقبلها طباعنا» وهي عند الأقدمين «مقبولة موزونة» والتي يلجأ فيها أولئك القوم إلى النغمات لكي يجبروا بها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن. وذانك البيتان هما بيت المرقش:

لِابْنَةِ عَجْلَانَ بِالطَّفِّ رُسُومْ   لَمْ يَتَعَفَّيْنَ وَالْعَهْدُ قَدِيمْ

وبيت الشنفرى:

إنَّ بِالشِّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ   لَقَتِيلاً دَمُهُ مَا يُطَلُّ

وهو يقول عن بيت الشنفرى: إن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في الذوق وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق»[1].

لقد ظهر جلياً أن الشعر العربي شعر إيقاعي كمي، وليس للحن أي

---

(١) أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠ هـ/ ١٩٥١ م)، ص ص ٢٨٢ - ٢٨٣.
وانظر: ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٧٩ هـ/ ١٩٦٠ م)، ص ١٨٩.

أثر في إقامة القصيد عند تأليفه. ولذلك يلفت الفارابي (المتوفى سنة ٣٣٩ هـ) إلى أمر مهم هو أن «للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر من الأمم التي عرفنا أشعارها... فبعض الأمم يجعلون النغمة التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر، كبعض حروفه حتى إن وجد القول دون اللحن بطل وزنه كما أنه لو نقص منه حرف من حروفه بطل وزنه. وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول، ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها، وذلك مثل أشعار العرب». وهنا يفرق الفارابي بين الشعر عند الأمم الأخرى التي يستلزم شعرها اللحن أو الغناء والشعر العربي الذي تكون الكلمة فيه هي الموجهة للإيقاع، ويقول أيضاً فـ «هذه إذا لُحِّنت، فربما خالف إيقاع القول، فيزول عندما يُلَحَّن إيقاع القول نفسه، وأولئك إنما جعلوا النغمة كبعض حروف القول حذراً من أن يبطل وزن القول إذا لحن به». وينبني على ما سبق من كلامه تفرقة حادة بين الشعر الكمي والشعر النبري، وهو يشير في هذه المقارنة إلى الشعر اليوناني القديم بالذات، وهو الشعر الذي يظن أتباع الاتجاه الغنائي في الشعر العربي إلى وجود تشابه بينهما. يقول الفارابي مؤكداً هذه التفرقة بين الاثنين، ومشيراً إلى شاعر اليونانية الشهير هومر الذي كثيراً ما يقارن بامرىء القيس فيقول: «ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات: والقول إذا... لم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء، صار شعراً. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً... مقسوماً بأجزاء ينطبق بها في أزمنة متساوية»(١).

إن هذه التفرقة الدقيقة بين الشعر الخاضع للألحان النغمية والشعر

---

(١) الفارابي، جوامع الشعر، ضمن كتاب: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد بن رشد، تحقيق محمد سليم سالم (القاهرة: مطبعة الأهرام التجارية، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م)، ص ص ١٧١ - ١٧٢.

الخاضع للغة التركيبية، لا يمكن التغاضي عنها عند الحديث عن كيفية النظم الشعري عند الشعوب المختلفة، وهكذا نجد العياشي يحدد باتقان بالغ تلك التفرقة النوعية بين الإثنين فيقول: «إن من اللغات ما يقوم على اللغة النغمية L'accent melodique بحيث تتفاوت فيها المقاطع في الارتفاع والانخفاض وتتصف بما يشبه تفاوت الأصوات الموسيقية في الارتفاع. غير أن التفاوت بينها يكون بمقادير صغيرة وذلك كالصينية وكاليونانية... القديمة.. أما لغة العرب في الجاهلية فلغة حماسية إيقاعية»[1]. فطبيعة اللغة العربية، على هذا الأساس تحدد اتجاه الشعر، كما يحدده الموروث الثقافي الشعري الذي يتلقاه المرء عن طريق المحفوظ والمسموع في بيئة كان الشعر هو ديوانها وسجل مآثرها ولذلك فهي تحافظ عليه أشد المحافظة بل تغلو في المحافظة عليه. ومن هنا جاء لنا شعر قليل منصوص على قائله وحفظته مصادر موثقة اعتمدت التدقيق والتحري من أجل إثبات صحيحه وتقييده، بينما ضاع الكثير الكثير الذي لا يمكن إحصاؤه، ولم يبق بعد ذلك إلا شعر تتضارب الأقوال فيه، فهو إما منحول موضوع مصنوع، وإما مشكوك فيه، وإما لا يعلم قائله وإما شعر قصصي كالذي نجده في كتب الأسمار والقصص مثل كتاب التيجان.

وعلى هذا فإن الأوزان المشار إليها أعلاه، إن كانت صحيحة ـ وهي كذلك ـ فلا بد أن يكون إيقاعها خاضعاً للأمور التالية[2]:

١ ــ أن يكون قد اعتراها التحريف من قديم.

٢ ــ أو قلة الاستعمال.

---

(١) العياشي، نظرية، ص ص ٤٧ ـ ٤٨، وانظر مثل تلك الأقوال: عبدالرؤوف، بدايات ص ص ٣٠، ٣٣، ٣٦.

(٢) العياشي، نظرية، ص ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٥٧، ٢٦٢، ٢٦٨، ٢٨٨ ـ ٢٨٩. وانظر ما قاله أيضاً عن الأداء الصحيح: ص ص ٧٨، ٢٣٣، ٢٨٩. وانظر: أنيس، موسيقى الشعر، ص ص ٢٩٣ ـ ٢٩٩.

٣ ـ أو تصرف الرواة.

إن السبب في كوننا نستثقل الجور، كالبحر الذي جاءت فيه قصيدة الشنفرى مثلاً، يرجع إلى أننا لم نتحسس الإيقاع جيداً، وأننا خضعنا خضوعاً كلياً لتفعيلات الخليل، والأمر الآخر، أننا لم نتبع قواعد الأداء الصحيح التي تلائم نطق الشعر حسب إيقاعاته المختلفة، وهذه أمور تحتاج إلى دربة ومران طويلين وتمرس بالشعر العربي القديم، ناهيك عن حفظ كثير منه حتى تتهيأ لنا الملكة التي عن طريقها نستطيع أن نتذوق الشعر تذوقاً سليماً، وهذا بالضبط ما عبر عنه مسكويه حين قال: «إن القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن، ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا. والدليل على ذلك أنا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا وطاب في ذوقنا». إن ما يقصده بقوله «على السلامة» أن يكون إنشادنا للشعر حسب التقطيع العروضي، لأنه يقول: «فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التي تخصه طاب في الذوق»، والتقطيع العروضي ليس ميزاناً للشعر إنما الميزان هو الإيقاع الذي يحكم القصيدة من بدايتها حتى نهايتها. ولذلك كان للإنشاد طريقة خاصة يجب التقيد بها. ولهذا يجب أن نفرق بين المقصود بالنغم والمقصود بالإيقاع، إذا كان المقصود بالنغم التلحين والغناء. لأن الإيقاع حركة داخلية في القصيدة لا تفارقها وهي ثابتة فيها حسب منوالها. أما اللحن فإضافي عليها مجلوب من الخارج.

وينبغي التنبه هنا إلى أن اصطحاب الشاعر آلته، أو ربابته، أو مزهره أو غير ذلك من آلات الغناء الشعبي لم ينشأ مع الشاعر العربي في العصر الجاهلي، وإنما وجدناه في فترات متأخرة مع «الحكواتي» في السيرة الشعبية. والدليل على أن الشاعر العربي لم يستعمل آلة، وأن نظمه سواء كان ارتجالاً أو كتابة لم يكن في حالة غناء، هو أن شعراء العربية على مدار أزمانهم كانوا يعتمدون على الطبع، كالذي نجده في وصف الآمدي

للبحتري حين قال: «البحتري أعرابي مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»[1] ولم يعرف عن البحتري أنه كان مغنياً في شعره. وهذا ما يؤكده علي الجندي في كتابه **الشعراء وإنشاد الشعر** قائلاً: «إن بعض الشعراء كبشار والمتنبي والسلامي وناجي والأسمر نظموا الشعر في سن صغيرة لا تسمح لهم بفهم العروض»، ويقرب من هذا قوله في وصف حافظ إبراهيم «كان إذا صب البيت في قالب من العروض أعاده نغماً على سمعه مستنيراً ذوقه عن طريق أذنه»[2] وهذه هي حالة الشعر الغنائي العربي فلا صنج ولا مزاهر وإنما إيقاعات لفظية يستلذها السمع ويستريح لها الوجدان.

لقد حدد الجاحظ مجالات الشعر العربي وهو يتحدث عن استخدام العرب المخصرة من عصا أو عكاز أو قضيب أثناء قولهم الشعر أو الخطبة فقال: «أخذ المخصرة عند مناقلة الكلام. ومساجلة الخصوم بالموزون المقفى والمنثور الذي لم يقف، وبإرجاز عند المتح، وعند مجازاة الخصم، وساعة المشاولة، وفي نفس المجادلة والمحاورة، وكذلك الأسجاع عند المنافرة والمقاصرة... وأخذ المخاصر في كل حال...»[3].

فهو ذكر أن القول الموزون المقفى يستعمل لأغراض محددة منها مناقلة الكلام ومساجلة الخصوم، كما يستعمل فيها أيضاً المنثور، أما الرجز فميدانه هنا متح الماء من البئر لأنه يلائم الحركة الخفيفة السريعة، ويستخدم السجع في ميدان المنافرة والمفاخرة للتأثير على السامعين بالروي المتكرر حينما يكون المجال مجال عقل وحجة. أما استخدام العصا في

(١) أبو القاسم الحسن بشر الآمدي، الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٣٩٢ هـ/١٩٧٢ م)، ج ١، ص ٤.

(٢) الجندي، الشعراء، ص ص ١١ - ١٢، ١١٠.

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، (القاهرة: مطبعة السعادة) ج ٣، ص ٦، وانظر ص ١١٩.

الشعر خاصة، فشيء طبيعي لحفظ الإيقاع، مع ملاحظة أن استخدام العصا مما عابته الشعوبية على العرب لاستخدامهم إياها في شتى شؤون حياتهم. ولكن الجاحظ لا يذكر عن الآلات الغنائية شيئاً، فنحن لم نجد عنده ذكراً للدف، أقدم آلة عرفها العرب، ولا للمزمار، ولا للصنج، ولا لأية آلة بدائية أخرى. ولو كان الشاعر يستخدمها فعلاً لذكرها الجاحظ بدلاً من العصا. على أنه ركز على نقطة أخرى أكثر أهمية هي الوزن والقافية وبهما وبالعصا يحصل الإيقاع والتكرار وهو يشبه بالضبط التلويح باليد عند بعض الشعراء المعاصرين بعد أن بطل استعمال العصا، ودافع ذلك، لا إرادي هو تأثير استعمال العصا، ودافع ذلك لا إرادي هو تأثير الإيقاع على النفوس وليس نتيجة الغناء. إن وضع الشعراء الذين ذكرهم الجاحظ، وهم يطرقون بالعصا، هو وضع المنشد وليس وضع المغني بأية حال من الأحوال. إذ كيف يتسنى له الغناء وهو في وضع مناقلة الكلام ومساجلة الخصوم؟ هذا مستحيل. لذلك نجزم بأن الوضع هو وضع إنشاد وليس وضع غناء، كما هو الحال في الشاعر المغني الذي ذكره لورد في المناطق الصرب كرواتيّة(١).

فإذا انعدم الغناء في الشعر الفصيح الجاري على «عمود الشعر» مثلما سماه القدماء، فأين كان إذن؟ لقد كان ـ كما وضح لنا سابقاً ـ مصاحباً للحداء وملازماً له لأنه استجابة طبيعية للحالة النفسية للناقة ولمقتضيات السفر الطويل الذي ليس فيه تسلية إلا أن يتغنى الراحل خلفها وهو يسوقها مشاركة منه بعواطفه لرفيق دربه وسفينته التي لا تمل اصطحابه. قال ابن خلدون: «تغنى الحداة منهم في حداء إبلهم والفتيان في قضاء خلواتهم فرجّعوا الأصوات وترنموا، وكانوا يسمون الترنم بالشعر غناء»(٢). وقد تبين لنا من قبل أن نوع الشعر الذي يصلح للحداء هو الرجز، والرجز كما اتفق أكثر

---

(١) Monrore, «The Oral Comp. p p.5 - 9.

(٢) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة تحقيق: أ.م. كاترمير (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٠م مصورة عن نسخة باريس) ج ٢، ص ٣٥٩.

الدارسين المحدثين وعرفه معظم القدماء، ليس هو القصيد، بل هو ذلك النوع الذي يلائم تماماً حركة الناقة في سيرها. وليس الرجز قصيداً حتى لو عد شعراً. فإن كان غناء الفتيان في قضاء خلواتهم بالرجز، وهو الظاهر من جمع ابن خلدون الحداء وغناء الفتيان على صعيد واحد وإطلاقه لفظة «شعر» عليهما جميعاً، فهو لا يخرج عن مجمل الحديث السابق، وإن كان المقصود بغناء الفتيان الغناء بالقصيد، فهو لا يخرج عن حالة بلال عندما رفع عقيرته وغنى ببيتين من القصيد. وكما اتضح الآن، فإنه لا يوجد ما يمنع من الغناء بالقصيد وقد غنته الفتيان في الجاهلية واستمعوا له منشداً فطربوا ولعبوا على أصدائه. يقول حميد بن ثور الهلالي:

قَصَائِدُ تَسْتَحْلِي الرُّوَاةُ نَشِيْدَهَا ... وَيَلْهُو بِهَا مِنْ لاَعِبِ الحَيِّ سَامِرُ

. . . فهو يذكر كيف يتذوقها الرواة تلذذاً وهم ينشدونها في الحي فيتلقفها اللاعب اللاهي، ويعيد إنشادها في السامر من تحت الليل»[1] وهذا هو المعنى الذي يتفق تمام الاتفاق مع طبيعة القصيدة. أليس هو تأكيداً على إنشادها لا على غنائها وأن الطبيعي في هذا الوضع أن رواية السامر هي الصحيحة وأن رواية «زامر» هي تصحيف، لأن الغناء بالمزمار لا تصلح له قصيدة لا يحقق فيها الزامر أدنى حالاتها، ولو كان غناء قينة أو مغن لأمكن ذلك، أما الغناء بالمزمار فكيف يتفق؟ ولهذا فلا مناص من قبول «سامر» لا «زامر» وتعني الأولى حالة الإنشاد. وإذا كان هناك آخر يقولها إلى جانب الزامر، فحاله حال المنشد أو حال من يغني أية أغنية، فالزامر مختلف في هذه الحالة عن المنشد مع التنبة إلى أن إيقاع المزمار غير إيقاع القصيد، مما لا يدع مجالاً للشك في أن العلاقة علاقة منشد لا زامر. وسنرى أن ابن خلدون يذكر المزمار إلى جانب الدف مما يستعمل في الغناء وهذا

---

(١) محمود شاكر، «الشعر الجاهلي» مجلة العرب، مج ٥ - ٦، ص ١٠ (ذو الحجة ١٣٦٥ هـ) ص ٥١٣.

ينطبق على ما نراه هنا من حالة الإنشاد أو التغني إلى جانب استعمال هذه الآلة الموسيقية.

بل يمكن تقريب المعنى أكثر إذا استبعدنا فكرة الغناء والحداء، وفهمنا الغناء بمعنى الإنشاد، وفهمنا الحداء بالرجز وحده، وركزنا أيضاً على معنى التغني، وربطنا العلاقات السابقة جميعاً، بأن نفهم ما روي من أن رباح بن المغترف كان يغني عبدالرحمن بن عوف في أثناء السفر، وعندما سأله عمر عن ذلك قال: «نقطع به سفرنا» فقال عمر: إن كنت لا بد فاعلاً فخذ:

أتعْـرِفُ رَسْمَاً كـاطِّـرَادِ الْمَـذَاهِبِ   لِعَمْرَةَ وَحْشَاً غَيْـرَ مَـوْقِفِ رَاكِبِ
تَبَدَّتْ لَنَا كَـالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ   بَدَا حَاجِبٌ مِنْـاَ وَظَنَّتْ بحاجب[1]

وإذا ما طبقنا كل حديثنا السابق على ما جاء في الفقرة السابقة، فإنا بلا شك سنفهم أن الغناء يعني الإنشاد، وأن قطع السفر بالغناء ليس حداء. فالحداء إذن لم يكن إلا بالرجز، أما بقية الأنواع الشعرية فإطلاق صفة الغناء عليها مجازاً.

أما أن يعني قولنا «أحدو بقصيدة» «أغني»، فهو (بالإضافة إلى كونه لا يتفق مع صفة الشعر العربي وبنائه)، لا ينصرف ـ كما رأينا ـ إلا إلى التغني بها أو إنشادها بعد نظمها. ولذا وجدنا الحطيئة يقول سابقاً:

فَـلَمْ أَشْتُـمْ لَكُـمْ حَسَبَـاً وَلَـكِـنْ   حَـدَوْتُ بِحَيْـثُ يُسْتَمَـعُ الحُـدَاءُ

أي ما أزال أتغنى بها طوال وقتي، فتصبح بهذا الوضع الذي ذكره. ثم مالنا نذهب بعيداً والجاحظ سبق أن قال «أو تحدو ببعير» مشيراً إلى استخدام الرجز للحداء ضمن استخداماته الأخرى.

لذلك نجد أن الحداء، سواء أكان قديماً أم حديثاً، وسواء أكان عند

---

(١) أبو عبدالله محمد بن العباس اليزيدي، الأمالي (حيدر آباد، ١٣٦٧ هـ)، ص ص ١٠٠ ـ ١٠١. ضَنَّتْ: بخلت.

البدو في وسط الجزيرة أم في طرفها، خاضع لوضع الناقة نفسها ما ارتبط البدوي بالناقة وما دعته دواعي الحياة إلى السفر والارتحال بوساطتها. فغناؤه (أي حداؤه) لن يسير إلا حسب حركتها خبباً أو هزجاً أو رملاً من حيث السرعة أو الإبطاء. أما في الأسمار، فأنشدوا الشعر واستمعوا إليه في الليالي المقمرة تحت الخيام أو في الفضاء الطلق وذلك جنباً إلى جنب مع اللعب بالمزاهر أو دق الدفوف. وسيظل هؤلاء وأولئك يفرقون بين الشعر من أجل الغناء والشعر من أجل الإنشاد.

وإذا كان الإيقاع هو الذي يحكم الشعر، وإذا كانت اللغة هي التي تحكم الإيقاع، وإذا كان الإنشاد خاضعاً لكل ذلك، والإنشاد غير الغناء حقيقة، لأن المغني غير الشاعر، على حين يكون المنشد هو الشاعر في كثير من الأحيان، ولأن إيقاع الغناء غير إيقاع الشعر وإنشاده، فكيف إذن نطلق على الشعر العربي شعراً غنائياً؟ أليس من الواضح أن الشعر غير الغناء؟ وأن طبيعة الشعر العربي نفسها تخالف طبيعة الغناء؟ لقد قال مثلاً بغنائية الشعر الجاهلي شوقي ضيف وناصر الدين الأسد، وهما بالتأكيد لم يذهبا مذهب من ذكرنا سابقاً، ولكنهما قاربا وشبها الشعر العربي بالنوع الغنائي عند اليونان، ولكن في هذه المقاربة وذلك التشبيه تسرعاً واضطراباً[1] ولهذا وجدنا عباس بيومي عجلان يرفض بحق الصلة بينهما ويقول:

«كان المدخل إلى الزلل محاولة بعض الدارسين... البحث عن مكان يقف فيه الشعر العربي مع الشعر العالمي، فاستعرضوا الأنماط الشعرية لدى الفيلسوف اليونان من شعر قصصي أو تعليمي أو تمثيلي سواء أكان مأساة أو ملهاة أو غنائياً وحاولوا خلق علاقة بين شعرنا العربي وأحد الأنماط وليس في هذا ما ينوء أو يثقل. فسرعان ما عثروا على مواطن التقاء

---

(١) شوقي ضيف، العصر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠ م)، ص ص ١٨٧ - ١٩٤. وانظر: الأسد، القيان والغناء ص ١٨٩.

بين شعرنا العربي والشعر الغنائي. فنادوا بالتوافق بينهما وعقدوا أصرة بين الفنين وهما مختلفان جد الاختلاف... ومن قبيل الإطناب أن نقول: إن الشعر العربي مرتبط بالشعر اليوناني. وهو إنما نشأ في الأعياد والحفلات والمواسم وكان مصاحباً للغناء والعزف، وهو نوعان: جوقي أو فردي. وكثيراً ما صاحب آلة عرفت عندهم باسم لير فاشتق منها مصطلح الشعر الغنائي».

وهو يلحظ دوافعهم إلى ذلك الربط فيقول: «قد يكون في الشعر العربي عناصر غنائية ولكن من الخطل تعميم الظاهرة، وقسر الفن العربي على دلالة المصطلح الأجنبي»(١).

وعلى كل، فإذا أردنا أن نتبين الفرق الكبير بين الرجز والقصيدة، ولكي لا يكون بعد الآن مجال للخلط في المفهومات فلا بد أن نمثل أو ندلل بشيء من النوعين. قال ﷺ متمثلاً بقول ابن رواحة وهو ينقل التراب وقد وارى الغبار جلد بطنه الشريف:

اللَّهُمَّ لَوْلاَ أنتَ مَا اهْتَدَيْنَا ... وَلاَ تَصَدَّقْنَا وَلاَ صَلَّيْنَا
فَأنْزِلَنْ سَكِينَةً عَلَيْنَا ... وَثَبِّتِ الأقْدَامَ إذْ لاَقَيْنَا
وَالْمُشْرِكُونَ قَدْ بَغَوْا عَلَيْنَا ... وَإنْ أرَادُوا فِتْنَةً أَبَيْنَا

يمد بها صوته مكررا لها «أَبَيْنَا، أَبَيْنَا»(٢).

لعل أول ملاحظة على هذه الأبيات أن في نهايتها كان الرسول ﷺ يمد صوته ويكرر «أبينا أبينا». أي أن هذه الأبيات جاءت على شكل ترديد. فهو ﷺ لم يتبع ترديد البيت بل الترديد الذي يفرضه الرجز نفسه. ثم إنه ﷺ كان يقول هذا الرجز وهو منهمك في عمل. وهذا ما يؤكد على أن من أبواب الرجز استخدامه في أعمال البناء وغيرها مما يتطلب الحركة

---

(١) عباس بيومي عجلان، «غنائية الشعر العربي» الثقافة المصرية، ع ٦١ (اكتوبر ١٩٧٨ م) ص ٣٨.

(٢) علي بن برهان الدين الحلبي، السيرة الحلبية (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٣٨٢ هـ/١٩٦٢ م)، ج ٢، ص ٢٣٢.

والسرعة. وقد جاءت التقفية (ينا) المتكررة في كل شطر من أشطر الرجز، لتساعد على إيقاعه الذي يكرره العاملون وهم يغنون. ووزن هـذا الشعر تقطيعاً هو: مستفعلن، مستفعلن، فعولن.

هذا في العروض أما في الضرب فتتحول فعولن إلى مفعولن. كما وقع فيه زحاف في «مستفعلن» بحيث أصبحت «متفعلن». وطبيعي أن هذا يحدث في كثير من التفعيلات. ولكن الإيقاع هنا مختلف عن إيقاعه في أوزان القريض، فنحن هنا نقترب من الكلام العادي المنغم الذي يحصره إيقاع يمتاز بـالسرعـة والتكرار يسـاعده في ذلـك تنغيم داخلي متمثل في تعاقب المدات وتكرار التقفية. ولولا التزام الإيقـاع والتقفية لانقلب هـذا الشعر إلى كلام فصيح عادي. ويمكنك أن تقرأ الشعر السابق بأي تقطيع ما دمت محافظاً على أهم عامل فيه وهو السرعة. وستجد أنك في هذه الحالة تقول شعراً مخالفاً للترجيع والترديد الذي يتطلبه القريض.

ولنأخذ مثالاً آخر على الرجز. قال أبو النجم الراجز:

١ ـ كَـأَنَّ ظَـلَّامَـةَ أُخْـتَ شَـيْـبَـانْ ٢ ـ يَـتِـيْـمَـةٌ وَوَالِـدَاهَـا حَـيَّـانْ
٣ ـ أَلْـعُـنْـقُ مِـنْـهَـا عُـطُلٌ وَالأُذْنَـانْ ٤ ـ وَلَيْسَ فِي الـرِّجْلَيْنِ إِلاَّ خَيْـطَانْ
٥ ـ وَقُصَّـةٌ قَـدْ شَيَّـطَتْـهَـا النِّيْـرَانْ ٦ ـ تِلْكَ التِي يَضْحَكُ مِنْهَا الشَّيْطَانْ(١)

فهـذا الشعر لم يقـل في عمل من الأعمـال التي تتطلب الحـركـة والسرعة، ولكنه قيل وصفاً لتلك المرأة «ظلامة». ولكن هل خرجت هذه الأبيات عن السياق الســابق للمقطوعـة السابقـة؟ لقد سـار العروض على «فعلان» وتنطبق الخصائص التي تميزت بها المقطوعة الأولى على المقطوعة الثانية وهي الإيقاع المتكرر وتتابع المدات والحركات مع ملاحظة تحـول مستفعلن الأولى في البيت (٣) إلى «مستعلن». وهكذا بالنسبة لمستفعلن الثانية في البيت (٦). إن إيقاع القافية المتكرر يجعلنا نميل في قراءتها إلى

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٦٠٧. العُطُلُ: التي ليس عليها حَلْي.

تقارب الكلام بعضه من بعض، فينقلب إلى حديث منغم. وإضافة إلى هذين المثلين فإن مثالاً آخر من تقفية مختلفة يؤكد أن الرجز غير القريض من حيث الإيقاع، وأن اللغة تلين في حالة الرجز لتسايره في إيقاعه السريع، فإذا به يخف على الألسنة ويسرع في النطق. يقول أبو النجم الراجز السابق الذكر:

أَشَاعَ لِلْغَرَّاءِ فِينَا ذِكْرَهَا ... قَوَائِمٌ عُوجٌ أَطَعْنَ أَمْرَهَا
وَمَا نَسِينَا بِالطَّرِيقِ مُهْرَهَا ... حِينَ نَقِيسُ قَدْرَهُ وَقَدْرَهَا
وَضَبْرَهُ إِذْ أَوْعَثَا وَضَبْرَهَا ... وَالمَاءُ يَعْلُو نَحْرَهُ وَنَحْرَهَا
مَلْبُونَةً شَدَّ المَلِيكُ أَسْرَهَا ... أَسْفَلَهَا وَبَطْنَهَا وَظَهْرَهَا
قَدْ كَادَ هَادِيهَا يَكُونُ شَطْرَهَا ... لَا تَأْخُذُ الحَلْبَةُ إِلَّا سُؤْرَهَا(1)

إن الفرق بين الرجز والقصيد يتبين من قول أصحاب القريض وقد طلب منهم هشام بن عبدالملك أن يصفوا له فرساً سابقة وابنها، فقال أصحاب القصيد: «أنظرنا حتى نقول» ولكن أبا النجم قال: «قلت من ساعتي» وذكر الأبيات. لقد احتاج أصحاب القصيدة إلى التروي والتفكير، خاصة وهم يهمون بوصف فرس يحتاج إلى معجم خاص، بينما لم يفكر أبو النجم في هذه الأبيات، هذا لأن الأمر لا يتطلب منه إلا أن يبدأ في الإيقاع المتحرك السريع فيؤلف بين الكلام ويزاوج بين المفردات وكأنه كلام عادي مثل:

وَضَبْرَهُ إذا أَوْعَثَا وَضَبْرَهَا ... والمَاءُ يَعْلُو نَحْرَهُ وَنَحْرَهَا

فإذا كان الرجز كذلك، فماذا نقول عن القصيد؟ لنأخذ نشيد أهل المدينة وهم يستقبلون الرسول ﷺ بقولهم:

طَلَعَ البَدْرُ عَلَيْنَا مِنْ ثَنِيَّاتِ الْوَدَاعْ

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٦٠٦. الضبر: وثب الفرس جامعاً قوائمه. أي أنهما جريا في السهل الكثير الدهس الذي تغيب فيه الأقدام. هاديها: عنقها. أوعثا: لعله من الوعث أو الوعثاء. ملبونة: سقيت اللبن وربيت عليه.

وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا مَا دَعَا لِلَّهِ دَاعْ
أَيُّهَا الْمَبْعُوثُ فِينَا جِئْتَ بِالأَمْرِ الْمُطَاعْ[1]

إن هذه أغنية شعبية، ولكن إيقاعها غير إيقاع الرجز. إذ نحس فيها أن الإيقاع خضع للغة كلية، ولم تخضع اللغة للإيقاع كما في حالة الرجز. فالوزن هنا: (فاعلاتن، فاعلاتن). ونلاحظ أن المقاطع متقطعة بانتظام وبالتزام تام للحركات القصيرة الثلاث بحيث يخف اعتماد القارىء على المدات الطويلة المتعاقبة أو تقارب الحركات القصيرة.

وقد صاحب الغناء بها النقر على الدفوق، ومعلوم أنها من وسائل ضبط الإيقاع التي عرفها العرب منذ زمن بعيد.

ولو أخذنا قصيدة المهلهل التي قيل أنه تغنى بها (وهي مقطوعة من البحر الخفيف):

طَفْلَةٌ مَا ابْنَةُ المُحَلِّلِ بَيْضَا ... ءُ لَعُوبٌ لَذِيذَةٌ فِي الْعِنَاقِ
فَاذْهَبِي مَا إِلَيْكِ غَيْرَ بَعِيدٍ ... لاَ يُؤاتِي الْعِنَاقَ مَنْ فِي الوِثَاقِ
ضَرَبَتْ نَحْرَهَا إِلَيَّ وَقَالَتْ ... يَا عَدِيًّا لَقَدْ وَقَتْكَ الأَوَاقِي
ما أُرَجِّي في العَيْشِ بعد نَدَامَا ... يَ أَرَاهُمْ سُقُوا بِكَأْسِ حَلاَقِ
بَعْدَ عَمْرو وعَامِرٍ وَحُبَيٍّ ... وَرَبِيعِ الصَّدُوفِ وابْنَيْ عَنَاقِ
وَامْرِىءِ القَيْسِ مَيِّتٌ يَوْمَ أَوْدَى ... ثُمَّ خَلَّى عَلَيَّ ذَاتَ العَرَاقِي
وَكُلَيْبٍ سُمِّ الفَوَارِسِ إِذْ ... حُمَّ رَمَاهُ الْكُمَاةُ بِالإِيفَاقِ
إِنَّ تَحْتَ الأَحْجَارِ حَدًّا وَلِيناً ... وَخَصِيماً أَلَدَّ ذَا مِعْلاَقِ
حَيَّةٌ فِي الوَجَارِ أَرْبَدُ لا تَنْـ ... ـفَعُ مِنْهُ السَّلِيمَ نَفْثَةُ رَاقِ[2]

---

(١) الحلبي، السيرة الحلبية، ج ٢، ص ٥٨.
(٢) الأصفهاني، الأغاني، ج ٥، ص ٤٤، ٤٦ - ٤٧. الأواقي: جمع واقية. الحلاق: المنية. الصدوق: اسم فرس الربيع أضيف إليها. ذات العراقي: الداهية. الإيقاف: إيتار السهم، ليرمي به. الحد: الحدة. المعلاق: البليغ. الوجار: الجحر. الأربد: الذي يضرب لونه إلى السواد.

ولو حاولنا الإمعان فيها، لوجدنا أن الإيقاع فيها مختلف عن إيقاع الرجز، فالشاعر هنا يتمهل في أصواته، وتخرج الكلمات مرجعة ومرددة ترديداً متأنياً. وهذا أول فارق بين شعر القريض وشعر الرجز. إن الحركات القصيرة واضحة كل الوضوح، فهناك توقفات عند المقاطع الصوتية للكلمات، ولعل من ميزة الخفيف أنه يخرج موقعاً توقيعاً ملحوظاً في كل انتقال من مقطع إلى مقطع. وربما كان ذلك عائداً إلى أن «مستفعلن» يأتي كالفاصلة بين «فاعلاتن» الأولى و«فاعلاتن» الثانية في كل شطر من أشطاره. والدليل أن هذا الإيقاع مختلف عن بحر الرجز أن الزحاف الذي يحدث في تفعيلة الضرب يكون موقعاً توقيعاً فيه انتقال وبتمهل مثل «فاعلاتن» في: «ثَة راق»، على حين أن الرجز يندفع اندفاعاً سريعاً نحو النهاية، وكثيراً ما يلجأ إلى السكون ليساعد ذلك على سرعة النفس حينما ينطق به الإنسان كما في نونية أبي النجم الراجز، وليس كذلك مقطوعة المهلهل حيث الإيقاع يعتمد على الارتكاز. ولننظر بعد هذا إلى كلام **العياشي، وهو في اعتقادي خير من كتب عن موسيقى الشعر العربية لأن كل ما كتب عن تلك الموسيقى عند غيره كان من وجهة نظر عروضية خالصة،** إذ يقول عن بحر الخفيف: «ويسمونه الخفيف وليس من الخفة في شيء. وهو على جانب كبير من الثقل... وأخف منه الرجز السريع والخبب المتقارب والمخلع والمستقل والمنسرح وغيرها من الإيقاعات. ومن أين تأتيه الخفة وربما اجتمع في آخره أربعة ممدودة ما لم يجتمع في غيره مطلقاً؟ ولو بحثت له عن اسم يوافق حركته لكان ذلك «الثقيل». ولئن كان الخفيف إيقاع الغزل والرثاء وعامة الأغراض الوجدانية فلما اتسم به من الثقل»[1]، فهل مقطوعة المهلهل غناء سهل؟ وهل إيقاع الخفيف شبيه بإيقاع الرجز؟ أليس من حقنا أن نفرق بين الإيقاعات، فنجعل الرجز شعراً سهلاً يصلح للحركة والسرعة والإيقاع المتكرر المتعاقب الذي يعرض

---

(١) العياشي، نظرية، ص ص ٢٥١ ـ ٢٥٢.

للإنسان في حالات النشاط والخفة على حين تلتزم بقية الإيقاعات بالتوقيع والتقطيع؟!

إنه من الواضح جداً أن الرجز غير القريض، فالرجز يسحب اللغة تجاه إيقاعه. ويصبح فيه لذلك شذوذ عن بقية الإيقاعات لما يلازمه من سرعة وحركة وتقارب. أما إيقاعات القريض فهي تتقيد مطلقاً بحركات اللغة وتلتزم التزاماً تاماً بدقائقها. وحتى لو استغل ذلك الشعر للغناء فإنه يخالف في ذلك إيقاع الرجز، وهو ما دفع الباقلاني إلى القول، «وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العوام كثيراً»[1].

ولقد وضح لنا أبو العلاء المعري اختصاص الرجز بالسرعة، ليس في ممارسة الأعمال الحرفية فحسب، بل في نشاط آخر يتطلب السرعة والحركة، إنه تلبية الحجيج. يقول: «والموزون من التلبية يجب أن يكون كله من الرجز عند العرب، ولم تأت التلبية بالقصيد. ولعلهم قد لبَّوا به ولم تنقله الرواة»[2] فتحديده للتلبية بالرجز هو التحديد الدقيق لمجال هذا الفن، أما إدخال القصيد فيه، فهو افتراض جر إليه الحديث، وليس له دليل كما صرح هو بذلك. وهذه التفرقة بين القصيد والرجز واضحة من تعليق ابن منظور على رواية ابن مسعود رضي الله عنه للحديث الشريف: «من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز»، فقال ابن منظور: «إنما سماه راجزاً لأن الرجز أخف على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيد»[3].

وهكذا تتأكد لنا صفة السرعة والحركة في الحداء في قولهم: «هو

---

(١) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص ٨٣، وانظر ما قاله إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر، ص ص ١٢٤ - ١٢٧.

(٢) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران تحقيق عائشة عبدالرحمن (مصر: دار المعارف ط ٤ - ١٩٥٠ م) ص ٥٣٧.

(٣) اللسان، «رجز».

يهضل بالشعر ويهضب به»، أي إذا كان يسح سحاً، ولذلك قيل للحادي «هضال» لأنه «يهضل به إذا حدا، قال الراجز:

كَـأَنَّـهُـنَّ بِـجِـمَـادِ الأَجْـبَـالْ   وَقَـدْ سَمِعْنَ صَوْتَ حَادٍ جَلْجَالْ
مِنْ آخِـرِ اللَّيْـلِ عَلَيْهَـا هَضَّالْ   عِقْبَانُ دَجْنٍ وَمَرَارِيخُ الْغَالْ[1]

وخلاصة القول: إن الشعر العربي باللغة الفصحى له طابعه الخاص به الذي جعله فريداً بين لغات العالم جميعاً منذ عصوره السحيقة، فإن لم يكن ذلك بإيقاعه فبقافيته المطردة في كل قصيدة مما لا يتوافر في غير اللغة العربية، وإن شعر القصيد، الذي يحمل ذلك الطابع هو غير شعر الرجز أو النثر المسجوع، وهو يصاحب الإنشاد ويصلح له ويمكن استغلال بعض أبياته من أجل الغناء.

والنتيجة التي انتهينا إليها، يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

١ ـ أنه إذا كان الرجز يخضع للحداء، فالقصيد غير الرجز لأنه لا يخضع لإيقاع سير الناقة.

٢ ـ أن القصيد غير الرجز، فالقصيد يخضع للغة الفصحى، وإيقاعه الخاص به غير إيقاع الرجز.

٣ ـ أن الألحان تأتي عقب الأوزان، والشعر بالفصحى لا يصلح للتمطيط المعتمد على النبر، ولذلك فالغناء ـ بمفهومه العام ـ يأتي بعد النظم لا في أثنائه.

٤ ـ أن محاولة إيجاد شبه بين الشعر العربي فيما قبل الإسلام والشعر الشعبي عند الأمم الأخرى فيما قبل الكتابة، محاولة غير موفقة وتعسفية، لأن شعر تلك الأمم كان غنائياً بمعنى أنه ينشد ويغنى في آن واحد مصحوباً بقيثارة الشاعر الراوية المتجول. أما الشعر العربي في مرحلته

---

(١) اللسان «هضل».

المتأخرة، فكان خاضعاً للإنشاد، وهذه المرحلة هي طور متأخر جداً عن طور المرحلة الغنائية. وكانت خصائص اللغة العربيـة الصوتيـة والصرفيـة والتركيبية أهم عامل في تحديده وتوجيهه. وإذا كان هناك ما يمكن مقارنته بأشعار تلك الأمم والشعوب، فهو الرجز ليس غيـر.

٥ ـ أن مفهوم غنائية الشعر العربي بصورة عـامة والقـديم بصورة خاصة لا يعني إلا أنه شعر تعبير عن العواطف والانفعالات وأنه شعر تلذ الأسماع والأفئدة لإنشاده مع صلاحية بعضه للتغني به واستخدامه في مجال الغناء، ولكنه ليس شبيهاً بالشعر الغنائي اليوناني مثلاً.

الفصل الثالث

قضية القالب الصياغي في الشعر الجاهلي

اتخذ أولئك الذين قالوا بنظرية الرواية الشفوية من مبدأ القالب الصياغي دليلاً قاطعا على صحة تلك النظرية. والمفهوم من القالب الصياغي عندهم هو العبارات أو الجمل أو الكلمات المعينة التي كان الشاعر الجاهلي يستخدمها في عمله الشعري. وكل ذلك لم يكن من اختراع الشاعر نفسه بل من المعجم المتوارث لديه والذي أخذه عن سلفه ويسلمه إلى خلفه. فالشاعر لا يجهد نفسه في الصياغة الفنية إنما يلجأ بسرعة إلى تلك القوالب المعدة الجاهزة المتداولة ويجدها مصوغة في مجال تعبيره، أي تتخذ موقعها المناسب حينما يحتاج إليها، فلديه ما أسموه بالمخزون أو المستودع الذي لا ينضب من تلك القوالب. ولا تكون مهمة الشاعر هي البحث عن جديد وإنما مهمته هي تفريغ تلك القوالب مع إضافات مناسبة للوزن والقافية فقط. إن الشاعر ههنا ليس شاعرا مبدعاً في الحقيقة، إنما هو مغن أو مغن - راوية. فقد تساوت تلك المسميات جميعاً طبقاً لهذه النظرية وأصبح لدينا تركيب جديد هو الشاعر المغني، إنه ينشد أي يغني مثلما كان هومر يفعل في الإلياذة ومثلما كان الشعراء عند الأمم الأمية الأخرى، وبالذات في الميدان الذي عمل به باري لورد أي الشعر اليوغسلافي.

ونتيجة لكل ذلك فإننا بإزاء شعر جاهلي يعود إلى الجاهلية حقاً، ولكنه ليس شعر شاعر بعينه، فنحن بإزاء أبيات مجموعة نطلق عليها أغنية ـ أو نشيداً، ولكننا لسنا بإزاء قصيدة قائمة بذاتها، وإننا نملك شعراً جاهلياً مادام القالب الصياغي بارزاً فيه، أما قضية الصحيح والمنحول فهذه ليست مجال نقاش، لأنه إذا وجد القالب الصياغي فلا منحول ولا صحيح بل شعر جاهلي قديم. ومن أقوى الأدلة ـ حسب ما يرون ـ هو أنه كلما تقدمنا في الزمن، وجدنا القالب الصياغي يختفي تدريجياً.

وعلى العموم فلكي نتعرف على ما أسموه بالقالب الصياغي وكيفية تكونه، يمكن الاكتفاء بالتطبيق على بيت امرىء القيس الذي يستشهد به أحدهم:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

الصياغة في الشطر الأول:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان	امرؤ القيس
قفي ودعيني	طرفة
تعزيت عن ذكرى سهية	عنترة
من ذكر ليلى	امرؤ القيس
من ذكر سلمى	علقمة
ذكر حبيب	امرؤ القيس
حبيب به ادعت	امرؤ القيس
حبيب المودع	المفضليات
في كل منزل	النابغة
في كل منزل	المفضليات

الصياغة في الشطر الثاني:

بمنعرج اللوى	المفضليات
فاللوى	المفضليات
فاللوى	زهير
بين اللوى فصريمة	معلقة امرؤ القيس
بين يذبل فرقان	امرؤ القيس
بين العروض وكثعما	لبيد
بين الرجام وواسط	لبيد
بين الستار فأظلما	المفضليات
من حومل	المفضليات[1]

هذا ما أسموه بالقالب الصياغي مفترضين أن الشاعر الجاهلي سار على هذا المنوال في نظمه ـ أو إنشاده أو غنائه كما يزعمون. ومع أنه لم يثبت أن الشاعر الجاهلي كان مغنياً بل كان منشداً في الفترة الأخير من عمر ذلك الشعر، وهي التي حددها الجاحظ بما لا يتجاوز المئة والخمسين عاماً، فإنهم يتعسفون في إطلاق هذه التسميات ليعمموا استنتاجاتهم على كل الشعراء.

وإذا وضح لنا أن الشعر باللغة الفصحى لم يكن يغني به شاعره في فترة نظمه، فإنه من ناحية أخرى، يبدو أنه قد بولغ كثيراً في قضية القالب الصياغي المتفرع عن الاعتقاد بغنائية الشعر العربي. إن بورا الذي أقام دراسته على الشعر الشعبي، وكانت بين أيديه ترجمات للشعر العربي باللغة الفصحى، لم يجد ما يقنعه بضم ذلك الشعر إلى دراسته، ولم يجد ما يسد

(١) Monrore, The Oral Composition, p p. 44 - 45.

حاجته إلا في الملاحم العربية المتأخرة مثل قصة أبي زيد الهلالي[١]. ولكن أصحاب هذه النظرية ضربوا عرض الحائط بكل الآراء التي اتخذت موقف الحذر في القول بكلمة فصل في هذه القضية، واقتنعوا أن رأيهم علمي. وما دمنا متفقين على أن الشعر العربي باللغة الفصحى يصعب التغني به في أثناء النظم لواقع اللغة نفسها، ولأنه لم يثبت لدينا أن الشاعر كان مغنياً بل كان منشداً كما هو الحال في عصرنا الحاضر، فلننظر إلى مدى مصداقية تأثير القالب الصياغي، وسوف نقتصر على مجموعتين تشملان:

أ ـ وصف الناقة.

ب ـ وصف الثور الوحشي.

إن السبب الرئيس من وراء اختيار هذين الموضوعين هو أن الشاعر، إن كان حقاً يستخرج قوالبه من مستودعه أو ذخيرته أو مخزونه الشعري الموروث، فلا بد أنه سيخضع لا شعوريا لذلك وسيكون هناك تشابه إن لم يكن كاملاً فهو تشابه نسبي حيث إن هذه الموضوعات محددة للغاية وتقيد الشاعر تقييداً كبيراً وذلك لأن قوالبها الصياغية معروفة ومحصورة في صفات معينة.

واستزادة في إيضاح هذا الرأي فسيكون عرض هذه الأوجه كل وجه على حدة من واقع خمس مقطوعات لشعراء مختلفين، فإن اتفقت تراكيبهم فهذا إثبات لوجهات نظر القائلين بالصياغة أما إذا اختلفت فهذه حجة دامغة على فشل هذه النظرية.. وما تطبيقاتها التي تمت الإشارة إليها سابقاً إلا اصطيادات من هنا وهناك وليس لها رصيد من الواقع إذ إن ما أسموه بالقالب الصياغي هو شيء طبيعي في شعر اعتمد على الرواية الشفوية ونظم بلغة مشتركة ظلت قروناً عديدة محصورة في قبائل معينة وفي محيط

---

(١) Bowra M. Heroic Poetry, New York. 1966 PP.35,49, 59, 191

معين فتولدت تراكيب شائعة تتكرر بين الفينة والفينة ولكن لم تكن رواسم ثوابت لابد من حضورها في كل عملية نظم، وسيبين التطابق الذي نحن بصدده تحرر الشاعر من السير على خطى غيره وامتلاكه لشخصية مميزة وأسلوب مميز أيضاً. إن وجود عبارة مثل «عفت الديار» أو «وقد اغتدي» أو كلمات مثل «كلح عوابس» ليست قوالب يلتزم كل شاعر بأدائها، بل تعبيرات شائعة قد يستعملها الشاعر وقد لا يستعملها وقد يأتي بها أو يحور فيها أو يضيف إليها تبعاً لعملية نظمه. أما تصيدها من هنا وهناك وتعميمها لتكون قالباً صياغياً، فهذا غير مسلم به قطعاً، لأن المفروض في القالب الصياغي أن يكون جزءاً من لغة كل شاعر، وهذا ما لا نلاحظه في قصائد الشعر الجاهلي. إنك حين تقرأ شعر لبيد تجد كل قصيدة متميزة عن الأخرى في الشكل والمضمون. وإنك حين تقرأ قصيدة سويد بن أبي كاهل العينية تدرك من أول وهلة أن هذه القصيدة ذات نظم بديع فهي يتيمة فعلاً كما أسماها القدماء. ومن الصعب القول بأن معلقة تشبه معلقة أخرى شبهاً تاماً، أو تعد صورة منها، والواقع أن كل قصيدة في ذاتها سمط من السموط الذي لم يصلنا من أمثالها إلا القليل.

وصف الناقة:

وعلى العموم ففي وصف الناقة يقول كعب بن زهير:

غَبْرَاءَ خَاضِعَةِ الصُّوَى جَاوَزْتُها ... لَيْلاً بِكَاتِمَةِ السُّرَى مِذْعَانِ
حَرْفٍ تَمُدُّ زِمَامَهَا بِعُذَافِرٍ ... كَالْجِذْعِ شُذِّبَ لِيفُهُ الرَّيَّانِ
غَضْبَى لِمَنْسِمِهَا صِيَاحٌ بِالْحَصَى ... وَقْعَ القَدُومِ بِغَضْرَةِ الأَفْنَانِ
تَسْتَشْرِفُ الأَشْبَاحَ وَهْيَ مُشِيحَةٌ ... بِبَصِيرَةٍ وَحْشِيَّةِ الإِنْسَانِ
خَوْصَاءَ صَافِيَةٍ تَجُودُ بِمَائِهَا ... وَسْطَ النَّهَارِ كَنُطْفَةِ الحَرَّانِ
تَنْفِي الظَّهِيرَةَ وَالغُبَارَ بِحَاجِبٍ ... كَالْكَهْفِ صِينَتْ دُونَهُ بِصِيَانَ
زَهْرَاءَ مُقْلَتُهَا تَرَدَّدُ فَوْقَهَا ... عِنْدَ المُعَرَّسِ مُدْلِجُ القِرْدَانِ(١)

(١) ديوان كعب بن زهير، (القاهرة: الدار القومي، ١٣٦٩ هـ، ١٩٥٠ م) ص ٢١٧ - =

أعْيَتْ مَذارِعُهَا عَلَيْهِ كَأنَّما ... تَنْمِي أكَارِعُهُ عَلَى صَفْوَانِ
فَتَعَجْرَفَتْ وَتَعَرَّضَتْ لِقَلائِصٍ ... خُوصِ الْعُيُونِ خَوَاضِعِ الأذْقَانِ

ويقول الشماخ:

وَقَدْ تُلاَقِي بِيَ الحَاجَاتِ دَوْسَرَةٌ ... فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ تَفْضِيلُ
غَلْبَاءُ رَكْبَاءُ عُلْكُومٌ مُذَكَّرَةٌ ... لِدَفِّهَا صَفْصَفٌ قُدَامُّهَا مِيلُ
تَمَّ لَهَا فِي صَدْرِهَا تَلِعٌ ... وَحَارِكٌ فِي قَنَاةِ الصُّلْبِ مَعْدُولُ
كَأنَّمَا فَاتَ لَحْيَيْهَا وَمَذْبَحَهَا ... مُشَرْجَعٌ مِنْ عَلاَةِ الْقَيْنِ مَمْطُولُ
تَرْمِي الغُيُوبَ بِمِرآتَيْنِ مِنْ ذَهَبٍ ... صَلْتَيْنِ ضَاحِيهِمَا بِالشَّمْسِ مَصْقُولُ
وَحُرَّتَيْنِ هِجَانٍ لَيْسَ بَيْنَهُمَا ... إذَا هُمَا اشْتَأنَا لِلسَّمْعِ تَمهِيلُ
فِي جَانِبَيْ دُرَّةٍ زَهْرَاءَ جَاءَ بِهَا ... مُحَمْلَجٌ مِنْ رِجَالِ الهِنْدِ مَجْدُولُ
عَلَى رِجَامَيْنِ مِنْ خُطَّافِ مَائِحَةٍ ... يَهْدِي صُدُورَهُمَا أرْقٌ مَرَاقِيلُ
وَجِلْدُهَا مِنْ أطُومٍ مَا يُوَيِّسُهُ ... طِلْحٌ كَضَاحِيَةِ الصَّيْدَاءِ مَهْزُولُ
تَذُبُّ ضَيْفاً مِنَ الشَّعْرَاءِ مَنْزِلُهُ ... مِنْهَا لَبَانٌ وأقْرَابٌ زَهَالِيلُ
أوْ طَيَّ مَاتِحَةٍ فِي جِرْمِهَا حَشَفٌ ... وَمُنْثَنًى مِنْ شَوِيِّ الْجِلْدِ مَمْلُولُ
تَهْوِي بِهَا مُكْرَبَاتٌ فِي مَرَافِقِهَا ... فُتْلٌ صِيَابٌ مَيَاسِيرٌ مَعَاجِيلُ
يَدَا مَهَاةٍ وَرِجْلاَ خَاضِبٍ سَنِقٍ ... كَأنَّهُ مِنْ جَنَاهُ الشَّرْيَ مَخْلُولُ[1]

وقال الحطيئة:

وَأدْمَاءُ حُرْجُوجٍ تَعَالَلْتُ مَوْهِناً ... بِسَوْطِي فَارْمَدَّتْ نَجَاءَ الْخَفَيْدَدِ
إذَا بَرَكَتْ أوْفَتْ عَلَى ثَفِنَاتِهَا ... عَلَى قَصَبٍ مِثْلِ الْيَرَاعِ المُقَصَّدِ
كَأنَّ هُوِيَّ الرِّيحِ بَيْنَ فُرُوجِهَا ... تَجَاوُبُ أظْآرٍ عَلَى رُبَعٍ رَدِي
وإنْ حُطَّ عَنْهَا الرَّحْلُ قَارَبَ خَطْوَهَا ... أمِينُ القُوَى كَالدُّمْلُجِ المُتَعَضِّدِ

= ٢٢١. وبعد قوله: حرف، وصف للحمار الوحشي، حذف هنا.

(١) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي (مصر ـ دار المعارف ١٩٦٨ م) ص ٢٧٢ ـ ٢٧٧.

تَـرَامَى يَدَاهَـا بِالْحَصَى خَلْفَ رِجْلِهَـا   وَتَـرْمِي بِـهِ الـرِّجْـلانِ دَابِـرَةَ الْيَـدِ
تُـلاَعِبُ اثْنَـاءَ الـزِّمَـامِ وَتَـتَّقِي   مَخَـافَـةَ مَلْوِيٍّ مِنَ الْقِـدِّ مُحْصَـدِ
تَـرَى بَيْنَ لَحْيَيْهَـا إِذَا مَـا تَـزَغَّمَتْ   لُغَـاماً كَبَيْتِ الْعَنْكَبُـوتِ الْمُمَـدَّدِ
وَتَـشْـرَبُ بِـالْـقَـعْـبِ وَإِنْ تُـقَـدْ   بِمِشْفَـرِهَا يَـوْماً إِلَى الـرَّحْلِ تَنْقَـدِ
تُـرَاقِبُ عَيْنَـاهَـا إِذَا تَلَعَ الضُّحَى   ذُبَـابـاً كَصَوْتِ الشَّارِبِ الْمُتَغَـرِّدِ
وَكَـادَتْ عَلَى الأَطْوَاءِ أَطْـوَاءِ ضَـارِجٍ   تُسَاقِطُنِي وَالـرَّحْلُ مِنْ صَوْتِ هُدْهُـدِ
وإِنْ آنَسَتْ وَقْعاً مِنَ السَّوْطِ عَـارَضَتْ   بِيَ الْجَورَ حَتَّى تَسْتَقِيمَ ضُحَى الْغَدِ[1]

قال أوس بن حجر:

وَعَنْسٍ أَمُـونٍ قَـدْ تَعَلَّلْتُ مَتْنَهَـا   عَلَى صِفَـةٍ أَوْ لَمْ يَصِـفْ لِيَ وَاصِـفُ
كُمَيْتٍ عَصَـاهَا النَّقْـرُ صَادِقَـةِ السُّرَى   إِذَا قِيـلَ لِلْحَيْـرَانِ أَيْنَ تُـخَـالِفُ
عَـلاَةٍ كِنَـازِ اللَّحْمِ مَـا بَيْنَ خُفِّهَـا   وَبَيْنَ مَقِيـلِ الرَّحْـلِ هَوْلٌ نَفَـانِفُ
عَـلاَةٍ مِنَ النُّوقِ الْمَـرَاسِيلِ وَهْمَـةٍ   نَجَـاةٍ عَلَتْهَـا كَبْـرَةٌ فَهِيَ شَـارِفُ
جُمَـالِيَّـةٍ لِلرَّحْـلِ فِيـهَـا مُقَـدَّمٌ   أَمُـونٍ وَمُـلْقىً لِـلزَّمِـيـلِ وَرَادِفُ
يُشَيِّعُهَـا فِـي كُـلِّ هَضْـبٍ وَرَمْلَةٍ   قَـوَائِمُ عُـوجٌ مُجْمَـرَاتٌ مَقَـاذِفُ
تَـوَائِـمُ أُلاَّفٌ تَـوَالٍ لَـوَاحِـقٌ   سَـوَاهٍ لِـوَاهٍ مُـرْبِـذَاتٌ خَـوَائِفُ
يَـزِلُّ قُتُـودُ الرَّحْـلِ عَنْ دَأْيَـاتِهَا   كَمَا زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشَّجِيجِ الْمُحَارِفُ
إِذَا مَـا رِكَـابُ الْقَـوْمِ زَيَّـلَ بَيْنَهَـا   سُرَى اللَّيْلِ مِنْهَا مُسْتَكِينٌ وَصَارِفُ
عَلاَ رَأْسَهَا بَعْـدَ الْهِبَابِ وَسَـامَحَتْ   كَمَحْلُوجِ قُطْنٍ تَـرْتَمِيهِ النَّـوَادِفُ
وَأَنْحَتْ كَمَـا أَنْحَى الْمَحَالَـةَ مَاتِحٌ   عَلَى الْبِئْرِ أَضْحَى حَوْضُهُ وَهْوَ نَـاشِفُ
يُخَـالِطُ مِنْهَـا لِينَهَـا عَـجْـرَفِـيَّـةٌ   إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي الْمُقْرِفَـاتِ عَجَـارِفُ
كَـأَنَّ وَنىً خَـانَتْ بِـهِ مِنْ نِـظَامِهَـا   مَعَـاقِـدُ فَـارْفَضَّتْ بِهِنَّ الـطَّوَائِفُ
كَـأَنَّ كُـحَيْـلاً مُـعْـقَـداً أَوْ عَـنِـيَّـةً   عَلَى رَجْـعِ ذِفْـرَاهَـا مِنَ اللِّيتِ وَاكِفُ

---

(١) ديوان الحطيئة، تحقيق: نعمان أمين طه، (مصر ـ مط ـ مصطفى البابي الحلبي، ط ـ أولى ١٣٧٨ هـ/١٩٥٨ م) ص ١٥٥.

يُنفِّرُ طَيْرَ الماءِ مِنْهَا صَرِيفُهَا صَرِيفَ مَحَالٍ أَقْلَقَتْهُ الْخَطَائِفُ (١)

وقال بشر بن أبي خازم الأسدي:

فَسَلِّ طِلاَبَهَا وَتَعَرَّ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ تَخَيَّلُ بِالرِّدَافِ
بِحُرْجُوجٍ يَئِطُّ النِّسْعُ فِيهَا أَطِيطَ السَّمْهَرِيَّةِ فِي الثِّقَافِ
كَأَنَّ مَوَاضِعَ الثَّفِنَاتِ مِنْهَا إِذَا بَرَكَتْ وَهُنَّ عَلَى تَجَافِي
مُعَرَّسُ أَرْبَعٍ مُتَقَابِلاَتٍ يُبَادِرْنَ القَطَا سَمَلَ النِّطَافِ
فَأَبْقَى الأَيْنُ وَالتَّهْجِيرُ مِنْهَا شُجُوباً مِثْلَ أَعْمِدَةِ الخِلاَفِ
تَخِرُّ نِعَالُهَا وَلَهَا نَفِيٌّ مِنَ الْمَعْزَاءِ مِثْلُ حَصَى الخِذَافِ
كَأَنَّ السَّوْطَ يَقْبِضُ بَطْنَ طَاوٍ بِأَجْمَادِ اللُّبَيْنِ مِنْ جُفَافِ
شَجَجْتُ بِهَا إِذَا الآرَامُ قَالَتْ رُؤُوسَ اللاَّمِعَاتِ مِنَ الْفَيَافِي (٢)

فهذه القصائد في أوزان مختلفة هي: الكامل، البسيط، الطويل، الوافر، ومن العجيب أن كلمات أبيات هذه المجموعة لا تشبه الواحدة الأخرى أبداً، فكل مقطوعة لها لغتها الخاصة بها، بل خيالها الخاص. فالناقة هي الناقة إلا أن التعبير عن هيئتها عند كل واحد منهم مختلف كل الاختلاف عن غيره. ويصعب العثور على كلمة واحدة شبيهة بأختها من بين القصائد الخمس التي بين أيدينا. والواقع أن كل شاعر يتناول جزئية من جزئيات الناقة فيأتي به جديداً لم نعهده عند غيره. ومع ذلك، فمن اليسير الوقوع على عشرات الألفاظ في الشعر الجاهلي مثل «كميت» «كذب البشير»، ومجموعة تعبيرات مثل «يزل قتود الرحل»، «كأن بحاذيها إذا ما»، ولكن هذا لا يدعونا إلى القول باستعمالها في الموقع نفسه إلا إذا تطلب التعبير ذلك.

---

(١) ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م. طبعة ٢ ص ٦٤ - ٦٧.

(٢) ديوان بشر بن أبي حازم: تحقيق عزة حسن (دمشق، وزارة الثقافة ١٣٩٢/١٩٧٢) ص ١٤٥ - ١٤٧.

وصف الثور الوحشي:

أما وصف الثور الوحشي، فإن أبا ذؤيب يقول:

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الْكِلَابُ مُرَوَّعُ
شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ ... فَإِذَا يَرَى الصُّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَفْزَعُ
وَيَعُوذُ بِالأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّهُ ... قَطْرٌ وَرَاحَتْهُ بِلَيْلٍ زَعْزَعُ
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدَا لَهُ ... أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيباً تُوزَعُ
فَاهْتَاجَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ ... غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ
يَنْهَشْنَهُ فَيَذُودُهُنَّ وَيَحْتَمِي ... عَبْلُ الشَّوَى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ
فَنَحَا لَهَا بِمُذَلَّقَيْنِ كَأَنَّمَا ... بِهِمَا مِنَ النَّضْحِ الْمُجَدَّحِ أَيْدَعُ
فَكَأَنَّ سَفُّودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرَا ... عَجِلَا لَهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةً ... مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوَّعُ
فَدَنَا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ ... بِيضٌ رِهَابٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ
فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ ... سَهْمٌ فَأَنْقَذَ طُرَّتَيْهِ الْمِنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ ... بِالْخَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الْغُبَارِ فَجَنْبُهُ ... مُتَتَرِّبٌ وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ(١)

ويقول زهير بن مسعود الضبي:

وَكَأَنَّ رَحْلِي فَوْقَ ذِي جُدَدٍ ... بِشَوَاهُ وَالْخَدَّيْنِ كَالنِّقْسِ
لَهِقِ السَّرَاةِ خَلَا الْمَرَادُ لَهُ ... بِصَرَايِمِ الْحَسَنَيْنِ فَالْوَعْسِ
حَتَّى إِذَا جَنَّ الظَّلَامُ لَهُ ... رَاحَتْ عَلَيْهِ بِوَابِلٍ رَجْسِ
فَأَوَى إِلَى أَرْطَاةِ مُرْتَكَمِ الـ ... أَنْقَاذِ مِنْ ثَأْدٍ وَمِنْ فَرْسِ

---

(١) أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح المفضليات، تحقيق: علي محمد البجاوي، (مصر: دار نهضة مصر) ج ٣ ص ١٤٢٧ ـ ١٤٣٧.

فـأكَبَّ مُجْتَـنِحـاً يُحَفِّـرُهَـا بِـظُلُوفِـهِ عَنْ ذِي ثَـرىً يَبْسِ
حَتَّى أضَـاءَ الصُّبْحُ وانْحَسَـرَتْ عَـنْـهُ غَـمَـايَـةُ مُـظْلِمٍ دَمْسِ
وَغَـدَا كَـأَنَّ بِـقَـلْبِـهِ وَهَـلاً مِـنْ نَـبْـأةٍ رَاعَـتْـهُ بِـالأمْسِ
فَـأحَسَّ مِـنْ كَثَـبٍ أخَـا قَنَصٍ خَلَقَ الثِّيَـابِ مُخَـالِفَ البُؤْسِ
ذَا وَفْـضَّـةٍ يَسْـعَى بِـضَـارِيَـةٍ مِثْـلِ القِـدَاحِ كَـوَالِـحٍ غُبْسِ
حَـتَّـى إذَا لَـحِـقَـتْ أوائِـلُهَـا أوْ كِـدْنَ عِـرْقُـوبَيْـهِ بِـالنَّهْسِ
بَـلَغَتْ حَـفِـيـظَتُـهُ فَـكَـرَّ كَـمَـا كَـرَّ الحَمِيُّ الأنْفُ ذُو البَـأْسِ
فَـقَـصَـرْنَ مُـزْدَهَـفٍ وَذُو رَمَـقٍ مُتَحَـامِـلاً بِحُشَـاشَـةِ النَّفْسِ
وَانْـصَـاعَ عَـرْضِـيَّـاً كَـأنَّ بِـهِ لَمَمَـاً مِنَ الخُيَـلاَءِ والفُـجْسِ (١)

ويقول لبيد:

أذَلِـكَ أمْ نَـزْرُ المَـرَاتِـعِ فَـادِرٌ أحَسَّ قَنِيصاً بِالبَـرَاعِيمِ خَـاتِـلا
فَبَـاتَ إلَى أرْطَـاةِ حِقْفٍ تَضُمُّـهُ شَـآمِيَةٌ تُـزْجِي الرَّبَـابَ الهَـوَاطِـلا
وَبَـاتَ يُرِيـدُ الكِنَّ لَـوْ يَسْتَـطِيْعُـهُ يُعَـالِجُ رَجَّـافاً مِنَ التُّـرْبِ غَـائِـلا
فَـأصبَحَ وَانْشَقَّ الضَّبَـابُ وَهَـاجَـهُ أخُـو قَفْرَةٍ يُشْلِي رِكَـاحاً وَسَـائِـلا
عَـوَابِسَ كَالنُّشَّـابِ تَدْمَى نُحُورُهَا يَـرَيْنَ دِمَـاءَ الهَـادِيَـاتِ نَـوَافِـلا
فَجَـالَ وَلَمْ يَعْكِمْ لِغُضْفٍ كَـأنَّهَـا دِقَـاقُ الشَّعِيلِ يَبْتَـدِرْنَ الجَعَـائِـلاَ
لِصَـائِدِهَـا فِي الصَّيْدِ حَقٌّ وَطُعْمَـةٌ وَيَخْشَى العَـذَابَ أنْ يُعَرِّدَ نَـاكِـلاَ
قِتَـالَ كَمِيٍّ غَـابَ أنْصَـارُ ظَهْـرِهِ وَلاَقَى الوُجُوهَ المُنْكَراتِ البَوَاسِـلاَ
يَسُـرْنَ إلَى عَـوْرَاتِـهِ فَكَـأنَّمَـا لِلَبَّـاتِهَا يُنْحِي سِنَـانـاً وَعَـامِـلاَ
فَغَـادَرَهَا صَرْعَى لَدَى كُلِّ مَزْحَفٍ تَـرَى القَـدَّ فِي أعْنَـاقِهِنَّ قَـوَافِـلاَ
تَخَيَّـرْنَ مِنْ غَـوْلٍ عِـذَابـاً رَوِيَّـةً وَمِنْ مَنْعِجٍ بِيضَ الجِمَامِ عَـدَامِلاَ (٢)

---

(١) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط ـ أولى ١٤٠٢/١٩٨٢) ص ٨٧ ـ ٨٨.

(٢) ديوان لبيد، تحقيق: إحسان عباس، (الكويت، مطبعة الحكومة ١٩٦٢ م) ص ٢٣٨ ـ ٢٤١.

ويقول النابغة:

كَـأنَّ رَحْلِي وَقَـدْ زَالَ النَّـهَـارُ بِنَـا … يَـوْمَ الجَلِيـلِ عَلَى مُسْتَـأنِسٍ وَحَـدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْـرَةَ مَـوْشِيٍّ أكـارِعُـهُ … طَاوِي المَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
أسْـرَتْ عَلَيْـهِ مِنَ الجَـوْزَاءِ سَـارِيَـةٌ … تُـزْجِي الشَّمَـالُ عَلَيْهِ جَـامِـدَ البَـرَدِ
فَـارْتَاعَ مِنْ صَـوْتِ كَـلَّابٍ فَبَـاتَ لَـهُ … طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَـوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ
فَـبَـثَّـهُـنَّ عَـلَيْـهِ وَاسْـتَـمَـرَّ بِـهِ … صُمْـعَ الكُعُوبِ بَـرِيئَـاتٍ مِنَ الحَـرَدِ
وكَـانَ ضُمْـرَانُ مِنْـهُ حَيْثُ يُـوزِعُـهُ … طَعْنَ المُعَـارِكِ عِنْدَ المُحْجَـرِ النَّجُـدِ
شَـكَّ الفَرِيصَـةَ بِالمِـدْرَى فَـأنْفَـذَهَا … طَعْنَ المُبَيْـطِرِ إذْ يَشْفِي مِنَ العَضَـدِ
كَـأنَّـهُ خَـارِجـاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِـهِ … سَفُّـودُ شَـرْبٍ نَسُـوهُ عِنْـدَ مُفْتَـأدِ
فَـظَلَّ يَعْجُمُ أعْلَى الـرَّوْقِ مُنْقَبِضـاً … فِي حَـالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيْـرِ ذِي أوَدِ
لَمَّـا رَأى وَاشِقٌ إقْعَـاصَ صَـاحِبِـهِ … وَلَا سَبِيـلَ إلَـى عَـقْـلٍ وَلَا قَـوَدِ
قَـالَتْ لَـهُ النَّفْسُ: إنِّي لَا أرَى طَمَعـاً … وَإنَّ مَـوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِـدِ(١)

ويقول الأعشى:

كَـأنَّ كُـورِي وَمَيْسَـادِي وَمِيثَـرتِي … كَسَـوْتُهَـا أسْفَـعَ الخَـدَّيْنِ عَبْعَـابَـا
ألْجَـأهُ قَـطْرٌ وَشَفَّـانٌ لِمَـرتَكِمٍ … مِنَ الأمِيـلِ عَلَيْـهِ البَغْـرُ إكْثَـابَـا
وَبَـاتَ فِي دَفِّ أرْطَـأةٍ يَلُوذُ بِهَـا … يَجْرِي الرَّبَـابُ عَلَى مَتْنَيْهِ تَسْكَـابَا
تَجْلُو البَـوَارِقُ عَنْ طَيَّانِ مُضْطَمِرٍ … تَخَـالُـهُ كَـوْكَبـاً فِي الأفْقِ ثَقَّـابَا
حَتَّى إذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أو كَرَبَتْ … أحَسَّ مِنْ ثُعَـلٍ بِـالفَجْـرِ كَـلَّابَـا
يُشْلِي عِـطَافـاً وَمَجْـدُولاً وَسَلْهَبَـةً … وَذَا القِـلَادَةِ مَحْصُـوفـاً وَكَسَّـابَـا
ذُو صِبْيَـةٍ كَسْبُ تِلْكَ الضَّارِيَـاتِ لَهُمْ … قَـدْ حَـالَفُـوا الفَقْـرَ وَاللَّأوَاءَ أحْقَـابَـا
فَـانْصَـاعَ لَا يَـأتَلِي شَـدّاً بِخَـذْرِفَـةٍ … تَـرَى لَـهُ مِنْ يَقِينِ الخَـوْفِ إهْـذَابَـا

---

(١) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم (مصر- دار المعارف ١٩٧٧م) ص ١٧ - ٢٠.

وَهُنَّ مُنْتَصِلاَتٌ كُلُّهَا ثَقِفٌ ... تَخَالُهُنَّ وَقَدْ أَرْهِقْنَ نُشَّابَا
لأياً يُجَاهِدُ لاَ يَأْتَلِي طَلَباً ... حَتَّى إذَا عَقْلُهُ بِالوَنَى ثَابَا
فَكَرَّ ذُو حَرْبَةٍ تَحْمِي مَقَاتِلَهُ ... إذا نَحَا لِكُلاَهَا رَوْقَهُ صَابَا[1]

فماذا نقول في هذه الصورة؟ إنه القول نفسه الذي قيل عن وصف الناقة حيث تظهر شخصية الشاعر واضحة في هذه المقطوعات وتتضح الخاصية الفنية لكل واحد منهم ويمكن تمييز قائل هذه الأبيات من غيره. ويمكننا أن نضيف أن نفسية الشاعر تنعكس على شعره وهذا ما نفتقده من الإلياذة مثلاً، فمن هومر؟ هل هو الشاعر الضرير وحسب أم هل هو الإنسان الحزين تارة والفرح تارة أخرى؟ في شعر هومر وغيره تنعدم شخصية الشاعر وتنمحي نفسيته فهو الكل وهو المجموع، أما في الشعر العربي فالشاعر ذو شخصية ونفسيه تستطيع إدراكها وتحليلها. ففيما يخص لمقطوعتين مثلاً من المقطوعات التي قيلت في وصف الثور نجد أن أبا ذيب يعكس «تدميرية الزمن»[2] أما بالنسبة للنابغة فيعكس حالة التشرد وفقدان الشعور بالأمن والاستقرار[3].

وهكذا، يتضح لنا أن موضوع القالب الصياغي غير وارد في الشعر العربي القديم بالشكل الذي أراده له أصحابه أن يستقيم لهم. ومع هذا

---

(١) ديوان الأعشى، تحقيق محمد حسن، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٥٠م، ص ٣٦١ - ٣٦٣.

(٢) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، (بيروت: دار الحقائق، ط ـ الثانية ١٩٨٠) ص ٣٤٦.

(٣) يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات. ص ٢٠٩.
وانظر أيضاً: عبدالجبار المطلبي، قصة ثور الوحشي وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد ١٩٦٩م، ج ١٢ ص ٢٠٣ - ٢٤٣.
وانظر كذلك عدنان مكارم، رمزية الناقة في القصيدة الجاهلية المعرفة السورية ع ٢٢٢ - ٢٢٣ ص ١٩ أغسطس ١٩٨٠م ص ١٧٣ - ١٨٩.

فلسنا ننكر وجود استعمالات معينة في حالات معينة ولكن وجود هـذا لا يؤدي إلى التسرع بالنتائج التي طرحوها. فقد يدعم القول بشفوية الشعر، وقد يدعم القول بصحة الشعر، ولكنه لا يثبت أن الشاعر الجاهلي كان يتبع تلك التعابير اتباعاً في كل شعره. ولا شك أنه توجد استعمالات معينة، ولكن عرض هذه الاستعمالات في الشعر لا يجعل هذا الشعر ينسج كما ينسج الشعر الهومري مثلاً. ففي الشعر الهومري نجد هذه الحالة، لأن هذا الشعر التزم وزناً معيناً وهو الوزن السداسي Hexameter، ولأن الإلياذة تبلغ حوالي ١٦٠٠ بيتاً، كان الشاعر يكرر تعابير معينة عندما يتكرر موضوع معين. ومن واقع ما لاحظناه فالشاعر العربي برغم تناوله موضوعاً معيناً ـ وصف الناقة مثلاً ـ كانت شخصيته بارزة في هذا والمعنى يكاد يكون واحداً ولكن الصياغة متنوعة.

فأين هذا الشعر من الشعر الذي يعيد كل ذلك وكأنه نسخة أخرى. الشاعر العربي لديه حرية في الأوزان، كما هو واضح، ولذلك ينوع في التعبير وهو ليس كلاً مشتركاً، إنه الحطيئة أو طرفة أو أبو نواس إلخ... إنه فارس وشاعر وقائد للقبيلة وليس شاعراً منشداً فقط، يتناول المزهر أو المزمار فيلحن ويغني ويتجمهر حوله الناس، ذلك شأن شاعر الشعوب الأخرى. أما الشاعر العربي فشأنه آخر. وإن القالب الصياغي الذي افترضه أصحاب هذه النظرية واضح في «الإلياذة»، يقول محمد صقر خفاجة: «كان هوميروس يحب التكرار ويعتمد عليه... لذا لم يتردد في تكرار سطور وعبارات بل وفقرات بأكملها، ولقد بلغ مجموع الأبيات المكررة في الإلياذة والأوديسا ثلث طولهما... فعندما يصف استعداد باريس لحمل أسلحته وخوض المعركة لا يتردد في استخدام نفس العبارات لتصوير هكتور وهو يتأهب للقتال». وهو يقول أيضاً: «إن طول الملحمة شرط من شروطها لأنها تبلغ أحياناً عشرين ألف بيت ولا تقل عن بضعة آلاف من الأبيات ينظمها الشاعر في وزن بسيط محكم مرن ليسهل عليه تقطيعه وتلحينه وليستسيغ

السامع مقاطعه وأنغامه لأن ناظم الملحمة بمعناها الحقيقي كان يهدف إلى إنشادها والتغني بها على القيثارة»[1].

إن القائلين بنظرية القالب الصياغي أو بشكل آخر «التكرار» قالوا بالمذهب الجمعي الذي يعيد الشعر الهومري إلى شعراء سبقوا عليه. وها نحن نرى أن شخصيات الشعراء بارزة كل البروز في موضوعين جامدين لم يتركا للشاعر الجاهلي الحرية في تجنبهما. فهو إذ يصف الناقة يعقبه بوصف الثور الوحشي في الغالب. ولكن كل شاعر تناول وصف ناقته بطريقته الخاصة وعبر عن موقفه من الثور الوحشي بمزاجه الفني الخالص. أما استخدام كلمة ما أو عبارة ما فهو واقع مقبول من قوم يتداولون بينهم لغة مشتركة. وهكذا فإن تداخل بعض الأبيات يمكن إرجاعه إلى أخطاء الرواية الشفوية أو المحيط الواحد، ويبقى بعد ذلك مجال التعبير مفتوحاً عند الشاعر وليس محصوراً ببحر واحد.

وإضافة إلى ذلك، فإن تفاوت الشعراء في تناول المادة الواحدة يؤكد قدرتهم على التصرف في الموروث الثقافي الذي جاء إليهم، ولم يأت لهم ذاك إلا لأنهم يعبرون عما في نفوسهم بكل حرية مع الالتزام بطرق لم تكن لهم القدرة على التخلص منها حينما يبنون قصائدهم على شكل معين، وبالذات قصائد المديح، وهي على العموم نموذج متأخر في تطور الشعر العربي القديم.

ومن ثم فإن التقاط «قوالب» معينة من هنا وهناك وإخضاع كل ذلك للنظرية الجمعية يعد تجاوزاً لطبيعة الشعر العربي ومادته ولشخصية الشعراء أجمعين. إننا قد نلحظ سمات شَبَه بين الشعر العربي القديم والشعر الهومري فيما يخص الرواية الشفوية، ولكن يبقى الاثنان متباينين من حيث التركيب والعرض.

---

(١) محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، القاهرة: مط ـ لجنة البيان العربي ١٩٥٦) ص ٦١ ـ ٦٢، ١٤٤.

ولا يمكن التسليم بصحة القول بأن الشعر الجاهلي يشكل ملحمة عربية مطولة ففي شعر الفرسان مثلاً كعامر بن الطفيل والعباس بن مرداس شخصية مميزة يمكن التعرف عليها بسهولة، وليس كذلك الشعر الهومري أو غيره من أشعار الأمم البدائية الأخرى. وعلى هذا فإن أقرب موقف إلى الصحة القول بوجود الشعراء بذواتهم، وبوجود شعر فيه الصحيح والمنحول وأن مهمة النقد الأولى هي تلمس الخصائص الفنية والذاتية المميزة لكل شاعر على حدة، وإحسان الظن بمجهود العلماء الأوائل.

وأخيراً فالحق ما قاله جون ماتوك، وقد ناقش قضية «التكرار في شعر امرىء القيس» أو ما أسماه بـ«الصياغية»: «لقد وجدنا، من ثم، أن سُبعَ التماثلات في المعلقة تظهر في مواقع أخرى من شعر امرىء القيس. وهذه نسبة عالية، وبالنسبة للجزء الأكبر من هذه التماثلات، فإنه لا يمكن أن تفسر هذه التكرارات على أنها (صياغية))، وقد وضع جون ماتوك الأمور في نصابها الصحيح حين قال: «فكما قلت، فإننا نميل إلى افتراض أن هذه التماثلات ليست محض نتيجة لارتباك الرواية، فالعدد كبير جداً ويفوق ذلك. وإذا ما كان افتراضنا مخطئاً، فإنه لا يسعنا إلا أن نقلع عن دراسة شعر ما قبل الإسلام على أنه موضوع دراسة نقدية. أما إذا كان رأينا صحيحاً، فإن علينا أن نلتمس تفسيراً [آخر] للتماثلات»(١).

---

(١) J. N. Mattok, «Repetition in the poetry of Amrual-Days» *Glasgow* Univ. Or. Soc Transaction pp. 34, 49. V. 25-5 1971-4.

الفصل الرابع

الغناء البدوي
في
الشعر الجاهلي والشعر النبطي

اتضح لنا مما مر بنا في فصل «الغناء والتغني»، مفهوم الغناء بالشعر الجاهلي حيث تبينا أن الشعر الجاهلي يخضع للغة في إيقاعه[1]. وسوف نحاول في هذا الفصل تسليط أضواء أخرى على هذا الموضوع، وذلك لما قد يتبادر إلى الذهن من العلاقة بين الشعر البدوي المعاصر والغناء بالشعر الفصيح.

ينقسم الغناء البدوي إلى قسمين:

١ ــ النصب: غناء دخلته بعض التحسينات، إذ يعد غناء مهذباً، موزوناً تبعاً لعروض الشعر القديم.

وأول من غنى الأنصاب رجل يقال له أحمد النَّصي الهمداني من أهل الكوفة كان يغني في أشعار أعشى همدان، وكانا ينتجعان، هذا بشعره،

---

(١) كما أن التفرقة بين الإنشاد والتغني واضحة في قول أبي حاتم الرازي: ولا يجوز أن يقال إذا أنشدوا الشعر وقالوه: فلان مغنٍ أو قد غَنّى... والفرق بين الشعر والغناء بين، وقائل الشعر ومنشده بعيد من صفة المغني».
أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي: كتاب الزينة، تحقيق: حسين بن فيض الله الهمداني (مصر ـ مط ـ دار الكتاب العربي ١٩٥٧) ص ١٢٥.

وهذا يغني به. ثم خرجا مع عبدالرحمن بن الأشعث فقتلا. وتُرِكَ النصبُ، فلم يُذْكَر حتى أعاده جَحَظَة، فأبدع فيه، وأعجب الناس بها وأخذوه عنه.

والنصب: ضرب من النشيد والنشيد على ثلاثة أضرب: أولها الاستهلال، وهو أن يكون النشيد في بعض البيت الأول ثم يكون باقي البيت مبسوطاً. والضرب الآخر، أن يكون في بيت تام، وربما كان في بيتين. والنشيد قد يتكرر في الشعر مرتين فيكون البيت الأول نشيداً والثاني بسيطاً. والثالث نشيداً أيضاً. والنصب أن يكون النشيد في عدة أبيات. قالوا: ولا يكون إلا على الطنبور»[1].

وعن النصب يقول عبدالله بن يحيى: «كانت العرب تغني النصب»[2]. وعنه يقول إسحاق الموصلي: «وهو الغناء الجنابي، اشتقه رجل من كلب يقال له جناب بن عبدالله بن هبل... وكله يخرج من أصل الطويل في العروض»[3].

٢ ـ **غناء الركبانية**: وهو أحب الأنواع لدى قبائل الصحراء. وهو أقرب أنواع الغناء المرتجل لدى المغني العربي القديم الذي لم يتلق تمريناً واحداً في الغناء.

وكانت الأداة المصاحبة له «القضيب» يستعين به في توقيع وزن الأغنية[4].

---

(١) أبو هلال العسكري، الأوائل، تحقيق وليد قصاب، ومحمد المصري (بيروت: مط المتوسط ط ٢ ١٤٠١هـ/١٩٨١ م) ج ٢ ص ١٩٣.
توفي أعشى همدان سنة ٨٣ هـ، وتوفي جحظة سنة ٣٢٤ هـ.

(٢) أبو عبيدالله محمد بن عمر بن موسى المرزباني، الموشح تحقيق علي محمد البجاوي (مصر، مط دار نهضة مصر ١٩٦٥ م) ص ٤٧.

(٣) ابن رشيق العمدة، ج ٢ ص ٣١٣.

(٤) محمد محمود سامي حافظ، تاريخ الموسيقى والغناء العربي (مصر: مط، العتبة الحديثة ١٩٧١ م) ص ٤.

وعن حداء الركبان أو ما يسمونه «الركباني» نرى الحطيئة يحدث فتياناً من بني قريع، وقد كانوا ربما جلسوا بقرب خيمته، فتغنى بعضهم غناء الركبان(١).

«إذا قال أحدهم الشعر بالركبانية أكفأ، والركبانية أن يتغنى به، ويُقطع كما يقطّع العروض»(٢).

ويبدو من الأقوال السابقة أن الغناء بالركبانية يعتمد على التقطيع، وليس في ذلك ما يوهم بالاختلاط أو التداخل. أما النصب، فيبدو أنه أرقى نوعاً من الركبانية وأنه يغني به الخاصةِ.

ولقد وردت إشارات عديدة إلى استخدام شعر القريض الذي ليس برجز في الحداء:

١ ـ قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه للنابغة الجعدي:

«اسمعني بعض ما عفا الله من هناتك. فأسمعه كلمة له قال: وإنك لقائلها؟ قال: نعم. قال: طالما غنيت بها خلف جمال الخطاب»(٣).

٢ ـ إن رباح بن المغترف كان يغني عبدالرحمن بن عوف في أثناء السفر، وعندما سأله عمر عن ذلك قال: «نقطع به سفرنا» فقال عمر: إن كنت لا بد فاعلاً فخذ:

أتعرف رسماً كاطّراد المذاهب لعمرة وحشاً غير موقف راكب

---

(١) أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون (بيروت: المجمع العربي الإسلامي ١٣٨٨ هـ/١٩٦٩ م) ج ٣ ص ٢٩٣.

(٢) ابن منظور، اللسان، «غنا».

(٣) أبو عبيدة، نقائض جرير والفرزدق، تحقيق: أ.أ بيفان (ليدن، مط بريل ١٩٠٥ م) ج ١ ص ٥٦ أي إن عمر رضي الله عنه غنى بها في الجاهلية.

تبدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا حاجب منها وضنّت بحاجب[1]

٣ ــ ابتدأ الحادي يحدو بقصيدة طويلة، منها هذه الأبيات:

خَلِيلَيَّ عُوجَا بَارَكَ الله فِيكُمَا وَإِنْ لَمْ تَكُنْ هِنْدٌ لأَرْضِكُمَا قَصْدَا
وَقُولاَ لَهَا لَيْسَ الضَّلاَلُ أَجَازَنَا وَلَكِنَّنَا جُزْنَا لِنَلْقَاكُمْ عَمْدَا
تَخَيَّرْتُ مِنْ نُعْمَانَ عُودَ أَرَاكَةٍ لِهِنْدٍ فَمَنْ هَذَا يُبَلِّغُهُ هِنْدَا[2]

٤ ــ مر راعي الإبل في سفر فسمع إنساناً يتغنى على قعود له بشعر جرير وهو قوله:

وَعَاوٍ عَوَى مِنْ غَيْرِ شَيءٍ رَمَيْتُهُ بِقَافِيَةٍ أَنْفَاذُهَا تَقْطُرُ الدَّمَا
خَرُوجٍ بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ كَأَنَّهَا قِرَى هُنْدُوَانِيٍّ إذَا هُزَّ صَمَّمَا[3]

٥ ــ قال الأصمعي: «نزلت ذات ليلة في وادي بني العنبر... فإذا فتية يريدون البصرة، فأحببت صحبتهم... فلما أمعن السير تنادوا ألا فتى يحدو بنا أو ينشدنا، فإذا منشد في سواد الليل، بصوتٍ ندٍ حزين ينشد:

لَعمرُكَ إنِّي يَوْمَ بَانُوا فَلَمْ أَمُتْ خُفَاتَاً عَلَى آثَارِهِمْ لَصَبُورُ
غَدَاةَ المُنْتَقَى إذْ رَمِيتُ بِنَظْرَةٍ وَنَحْنُ عَلَى مَتْنِ الطَّرِيقِ نَسِيرُ
فَقُلْتُ لِقَلْبي حِينَ خَفَّ بِهِ الهَوَى وَكَادَ مِنَ الْوَجْدِ المُثِنِّ يَطِيرُ
فَهَذَا ولَمَّا تَمْضِ لِلْبَيْنِ لَيْلَةٌ فَكَيْفَ إذَا مَرَّتْ عَلَيْهِ شُهُورُ
وَأَصْبَحَ أَعْلاَمُ الأَحِبَّةِ دُونَهَا مِنَ الأَرْضِ غَوْلٌ نَازِحٌ وَمَسِيرُ

---

(١) ابن عبد ربه العقد الفريد. ج ٦ ص ٨ - ٩. وانظر ص ص ٧ - ١٧.
لاحظ أن قوله: «نقطع به سفرنا»، يشير إلى التغني.
ويقول ابن عبد ربه عن البيت الذي غناه رباح: وما الفرق بين أن ينشد الرجل:
أتعرف رسماً كاطراد المذاهب.
مُتَرَسِّلاً، أو يرفع بها صوته مرتجلاً. وإنما جعلت العرب الشعر موزوناً لمد الصوت فيه، والدندنة. العقد الفريد، ج ٦ ص ٧. وهذا يدل على أن الحالتين واحدة في المحافظة على اللغة.

(٢) الأصفهاني، الأغاني ج ١١ ص ٣٢٩ - ٣٣٠. ثم الأبيات الثمانية الباقية.

(٣) ابن قتيبة الشعر والشعراء ج ١ ص ٤٦٦.

وَأصْبَحتُ نَجْدِيَّ الهَوَى مُتْهِمُ الثَّوَى　　أزِيدُ اشْتِيَاقاً أنْ يَحِنَّ بَعِيرُ
عَسَى اللهُ بَعْدَ النَّأيِ أنْ يُسْعِفَ النَّوَى　　وَيَجْمَعَ شَمْلٌ بَعْدَهَا وَسُرُورُ[1]

٦ ــ قال المازني: «مررت ببني عقيل، فإذا رجل... يغني بأعلى صوته:

فَإنْ تَصْرِمِي حَبْلِي وَتَسْتَكْرِهِي وَصْلِي　　فَمِثْلُكِ مَوْجُودٌ وَلَنْ تَجِدِي مِثْلِي[2]

٧ ــ قال أبو سعيد السيرافي: «رأيت أعرابياً قد استلقى ومخلاته تحت رأسه، وهو يترنم بهذه الأبيات، بحلق أطيب ما يكون، وصوت أندى ما يسمع:

سَمَاءُ الحُبِّ تَهْطُلُ بِالصُّدُودِ　　وَنَارُ الحُبِّ تَحْرِقُ مِنْ بَعِيدِ
وَعَيْنُ الحُبِّ تَأتِي بِالْمَنَايَا　　فَتَغْرِسُهُ عَلَى قَلْبٍ عَمِيدِ
وَأوَّلُ مَنْ عَشِقْتُ عَشِقْتُ ظَبْياً　　لَهُ فِي الصَّدْرِ قَلْبٌ مِنْ حَدِيدِ[3]

٨ ــ أقبل رجل من الجن من أسفل مكة يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب، وإن الناس ليتبعونه، يسمعون صوته وما يرونه، حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول:

جَزَى اللَّهُ رَبُّ النَّاسِ خَيْرَ جَزَائِهِ　　رَفِيقَيْنِ حَلَّا خَيْمَتَي أُمِّ مَعْبَدِ
هُمَا نَزَلَا بِالْبِرِّ ثُمَّ تَرَوَّحَا　　فَأفْلَحَ مَنْ أمْسَى رَفِيقَ مُحَمَّدِ
لِيَهْنِ بَنِي كَعْبٍ مَكَانُ فَتَاتِهِمْ　　وَمَقْعَدُهَا لِلْمُؤمِنِينَ بِمَرْصَدِ[4]

---

(١) الشريف المرتضى بن علي بن الحسين، أمالي المرتضى تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م) ط ٢، ق ١، ص ٥٠٠.
(٢) شهاب الدين ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: د.س. مرجليوث (مصر: مط. هندية ١٩٢٤) ج ٢ ص ٣٩٠.
(٣) ياقوت، معجم الأدباء، ط ٢، ١٩٢٧، ج ٣ ص ٩٦.
(٤) ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين (بيروت: مط. دار إحياء التراث العربي، ط ٣، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م) ج ٢ ص ١٣٢.

٩ ـ إن العباس بن مرداس السلمي عندما أمسى تغنى:

أَلَمْ تَـرَ أنِّي كَـرِهْتُ الْحُـرُوبَ وَأنِّي نَـدِمْتُ عَلَى مَـا مَضَى
نَـدَامَـةَ زَارٍ عَـلَى نَـفْسِـهِ لِتِلْكَ الَّـتِي عَـارُهَـا يُـتَّقَـى
وَأيْـقَـنْـتُ أنِّـي لِـمَـا جِئْـتُـهُ مِنَ الأمْـرِ لَابِسُ ثَـوْبَيْ خَـزَى
حَـيَـاءً وَمِثْـلي حَـقِـيـقٌ بِـهِ وَلَمْ يَلْبَسِ الْقَـوْمُ مِثْـلَ الْحَيَـا
وَكَـانَـتْ سُـلَيْمُ إذَا قَـدَّمَـتْ فَـتىً لِـلْحَـوَادِثِ كُنْتُ الْـفَـتى
وَكُنْتُ أفِـيءُ عَـلَيْـهَـا النِّـهَـابَ وَأنْكِي عِـدَاهَـا وَأحْمِي الْحِمَى
فَلَمْ أوقِـدِ الْحَـرْبَ حَتَّى رَمَى خُـفَـافُ بِـأسْـهُـمِـهِ مَنْ رَمَـى
فَـألْهَبَ حَـرْبَـاً بِـأصْبَـارِهَـا فَـلَمْ أكُ فِـيـهَـا ضَعِيفَ الْـقُـوى
فَـإنْ تَعْـطِفِ الْقَـومَ أحْـلامُهَـا وَيَـرْجِـعَ مِنْ وُدِّهِـمْ مَـا نَـأى
فَـلَسْتُ فَـقِـيـراً إلَى حَـرْبِـهِـمْ وَلَابِيَ عَنْ سِلْمِهِـمْ مِنْ غِـنَى(١)

ويبدو أن الغناء في هذه الأمثلة كلها، كان غناءاً بالركبانية، ودليل ذلك أن عمر بن الخطاب أو عبدالرحمن بن عوف رضي الله عنهما، كان ينشد بالركبانية:

وَكَيْفَ ثَـوائِي بِـالمَـدينَـةِ بَعْـدَمَـا قَضَى وَطَراً مِنْهَا جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرِ(٢)

ولعل من ذلك قول مالك بن نويرة: «ولقد سرت مرة في بعض أحياء العرب فمكثت فيهم سنة أحدثهم وأغنيهم»(٣).

أما الغناء بالنصب ـ وهو كما مر بنا غناء الخاصة، أو المتخصصين

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ٢، ص ٧٤٧. الخَزَى والخِزْي واحد، وهما السوء والهوان. أصبارها: شدتها وعنفها. وانظر قوله عن معلقة امرىء القيس: «ومما يُتَغَنَّى به من شعره:
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» ج ١ ص ١٩٣.

(٢) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (مصر مط دار نهضة مصر ب ت) ج ٢ ص ٥٠ ينشد وليس يغني كما نلاحظ.

(٣) المبرد، التعازي والمراثي، تحقيق محمد الديباجي مط، زيد بن ثابت ١٣٩٦ هـ/١٩٧٦ م) ص ٢١.

في الغناء البدوي، فلعل منه قول أشعب المغني لجرير: «إني آخذ رقيق شعرك فأزينه بحسن صوتي. فقال له جرير: فقل. فاندفع أشعب يتغنى:

يـا أخـت نـاجيـة السـلام عـليـكـم[1]

ومن المغنين البدو ولد النضاح، منهم «زمام بن خطام بن النضاح، كان أجود الناس غناء بدوياً[2]، ويعد حلقة امتداد لسلسلة من المغنين الذين اشتهروا بغناء النصب، ابتدأت بحباب بن عبدالله الكلبي الذي يعود إليه الفضل في ابتداع هذا الفن، ثم سار على طريقته مغنون آخرون، مثل جذيمة بن سعد بن عمرو بن ربيعة بن حارثة بن عمر بن عامر الخزاعي، الذي كان يلقب بـ«المصطلق»، أي الحسن الخَلْق، ثم غنى بعده ربيعة، وهو ضبيس بن حزام بن حيشة بن سلول بن عامر الخزاعي، ثم زمام المذكور سابقاً، أي زمام بن خطام، الذي بلغ من الشهرة في غناء النصب حداً بعيداً، حتى ليقول فيه الصمة القشيري:

دَعَوْتُ زِمَاماً لِلْهَوَى فَأَجَابَنِي وَأَيُّ فَتىً لِلَّهْوِ بَعْدَ زِمَامِ[3]

ومن المغنين البدو أيضاً أبو أسامة الهمْذاني[4].

ولكن تفريقنا بين الغناء البدوي وغيره، يجب ألا يدفعنا إلى أن نجرد هذا الغناء من الظواهر اللهجية فيه. إذ إن أثر الصوت البدوي لا بد أن يظهر عليه، على الرغم من التزام المغني بالإيقاع والتركيب اللغوي، أي السهولة في النطق مما يستدعي عدم تحديد الأصوات من حيث المخارج

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج ١، ص ٤٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢٧.

(٣) أبو القاسم عبيد الله بن أحمد بن خرداذبة، مختار من كتاب اللهو والملاهي، تحقيق الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، بيروت. مطبعة دار المشرق ط ٢، ١٩٦٩، ص ص ١٩ - ٢٠.

(٤) أبو العلاء المعري. رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبدالرحمن (مصر، مط دار المعارف، ١٩٧٥ م) ص ٢٠٣.

والصفات، وهو يرمي إلى نوع من التفخيم. ولذلك قال ابن منظور: «غناء الأعراب صوت كالحداء»(١).

وهكذا يقودنا كل ذلك إلى الربط بين الغناء والأبيات التي وردت تشير إلى التغني بها، مثل قول أبي صخر الهذلي:

لِعَبْدِ العَزِيزِ الْمضَرَجِيِّ الَّذي لَهُ ... مِن الخَالِدِيينَ الذُّرَى وَالذَّوَائِبُ
قَصَائِدُ لاَ يَصْلُحْنَ إلاَّ لِمِثْلِهِ ... يَشِيعُ لَهُ مِنْهَا قَوافٍ غَرَائِبُ
أراني إذَا أجْدَدْتُ يَوْمَاً قَصِيدَةً ... لِغَيْرِكَ لَمْ يَرْفَع بِهَا الصَّوْتَ رَاكِبُ
وإنْ أعْتَمِدْ عَبْدَالْعَزِيزِ بِمَدْحَةٍ ... تَبَارَ بِهَا فِي لِيلَتَيْهَا النَّجَائِبُ(٢)

ومن ملاحظة الأوزان المشار إليها سابقاً نجد أن البحر الطويل قد حظي بنسبة عالية جداً، سواء في الغناء أثناء سوق الإبل أو في الخلوات الخاصة، فيما عدا رواية السيرافي التي هي من «الوافر»، وأبيات العباس بن مرداس من المتقارب.

ولعلنا بذلك نأتي إلى تأكيد آخر، علاوة على ما جاء في الفصل الثاني، من أن المقصود بالغناء هو التغني، وهو الغناء الذي يعتمد على التقطيع والترجيع والتطريب ورد الصوت ومده، ولذا ترددت كثيراً في الأمثلة السابقة جملة «تغنى»، لأن القائل يُريد أن يؤكد الوضوح والإبانة في الشعر والمحافظة على الإيقاع فيه، وكما هي الحالة في الرجل الذي يتغنى على قعود له بشعر جرير، فليس هو الحداء حسب المفهوم الشائع عن الرجز، إذ ليس للحداء إلا الرجز فقط. فالأول واضح، وصفه السيرافي بقوله: «يترنم... بحلق أطيب ما يكون وصوت أندى ما يسمع»، وهو المعنى نفسه في قول الأصمعي: «منشد بصوت ند حزين ينشد». وهو أيضاً على

---

(١) ابن منظور، اللسان «غنا».

(٢) أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج (بيروت: مكتبة خياط، ب.ت) ج ٢ ص ٩٤٧. تبار: أي تجرب، تقول: بُرْتُ ما عنده: أي جربته.

شاكلة غناء آل النضاح، أي الغناء البدوي، حتى لو أطلق لفظ «الحداء» على الغناء بالركبانية فهو نوع من التغني أو الغناء المميز للإيقاع والكلمات، أما الآخر، أي الحداء، فهو مختلط غير واضح يظهر من تشبيه تميم بن مقبل لأصوات القطا بأصوات حداة الإبل في قوله:

فِي ظَهْرِ مَرْتٍ عَسَاقِيلُ السَّرَابِ بِهِ ... كَأَنَّ وَغْرَ قَطَاهُ وَغْرُ حَادِينَا[1]

ولقد بين لنا المعري المقصود بالغناء، سواء بالرجز أو بغيره في تفصيل دقيق بعد أن أشار إلى أن الرجز خاص بالحداء ومراس الأعمال، وأن شعر القصيد شعر ينصرف إلى غير ذلك[2]، فقال عن الحداء:

«هل تحدى أنت ورهطك إلا بالرجز من الشعر؟ والحداء غناؤك وغناء أصحابك: قال الراجز:

فَغَنِّهَا وَهْيَ لَكَ الفِدَاءُ ... إِنَّ غِنَاءَ الإِبِلِ الحُدَاءُ[3]

وبعد أن ضرب أمثلة من الشعر الذي حدى به بالرجز والسريع، على أنه رجز أيضاً قال: «أولست أنت وشيعتك، إذا سمعت الحادين بالرجز رحبت خطوتك، وامتدت عُنُقُك، وأدركتك أريحية في سيرك»[4]، وكأنه يشير بذلك إلى ما أشرنا إليه من التداخل والاضطراب في الحداء بالرجز. أما عن الغناء بشعر القصيدة فقال:

«كان الركبان ربما تغنوا فوق الإبل على غير معنى الحدو فأذِنَتْ لذلك. قال النميري:

وَخُودٌ مِنَ اللاَّتِي تَسَمَّعْنَ بِالضُّحَى ... قَرِيضَ الرُّدَافَى بِالْغِنَاءِ المُهَوَّدِ

---

(١) ديوان تميم بن مقبل. تحقيق: عزة حسن (دمشق، مط، مديرية إحياء التراث القديم. ١٣٨٣ هـ/ ١٩٦٢ م). ص ٣١٩ المرت: القفر الذي لا نبات فيه. العساقيل: القطع. الوغر: الصوت.

(٢) المعري، رسالة الصاهل... ص ٢٠٣.

(٣) المعري، رسالة الصاهل، ص ٣٨٦.

(٤) المصدر نفسه، ٣٨٦ - ٣٨٧.

وقال ذو الرمة:

خَـلِيـلَيَّ أدْىً الـلَّهُ أجْـرَاً إلَـيْـكُـمَـا إذَا قُسِمَـتْ بَيْـنَ الْعِبَـادِ أجُـورُهَـا
بِمَيٍّ إذَا أدْلَجْتُهَـا فَـاطْـرُدُوا الْكَـرَى وَإنْ كَـانَ آلَـى أهْلُهَـا لاَنَـسْـطُورَهـا

وقال آخر:

فَقُلْتُ لِـرِدْفِي نَـالَـكَ الْخَيْـرُ غَنِّنَـا بِـأسْمَاءَ وَارْفَـعْ مِنْ صُدُورِ الـرَّكَـائِبِ

فهذا يدل على غنائهم بالنسيب وهم في أكوار الإبل، يعللون الأنفس بذلك»(١).

فنحن نجد هنا أن المعري لم يترك مجالاً لأحد بأن يفترض أن الركبان كانوا يغنون هذا النوع من الشعر غناءهم بالرجز. وإنما هم يتغنون وهو كما قال: «تغنَّوا فوق الإبل على غير معنى الحدو فأذِنَتْ».

ومن أجل التأكيد على أن الحداء بالرجز فقط، قال المعري أيضاً عن ترحل أهل البدو في عصره: «ولقد تبعتهم تارات في الظَّعن وشاهدتهم إذا أجرَهدَّ السير وترجل النهار وتجاوبت الحداة من كل أوب، لا يعرفون غير هذين البيتين يكررونهما تكرير النَفَس:

يَـا حُـلْوَةَ الْعَـيْـنَـيْـنِ فِـي الـنِّـقَـابِ
لاَ تَـحْـسَبِـيـنـي قَـدْ مَـضَـى أصْـحَـابِي

كأنَّ أم الرجز عقيم من غيرهما، وكأن الرجاز من عهد عدنان وقبل ذلك، غفلوا عن الرجز إلى اليوم»(٢).

وعلى العموم فإلى جانب الغناء البدوي هنالك غناء يمكن أن نسميه غناء الحاضرة، وهو غناء تستعمل فيه أدوات موسيقية بدائية ويعكس أجواء

---

(١) المعري، رسالة الصاهل، ص ٣٨٧ - ٣٨٨.
(٢) المصدر نفسه، ٥١٩ - ٥٢٠.

حضرية ويبدو أن هذا الغناء هو الذي سماه الأحوص «غناء القرى»[1] وذلك مثل:

قال الأعشى:

وَشَاهِدُنَا الْوَرْدَ وَالْيَاسَمِيـ ... نُ وَالمُسْمِعَاتُ بِقَصَّابِهَا
وَمِزْهِرُنَا مُعْمِلٌ دَائِمٌ ... فَأَيُّ الثَّلَاثَةِ أَزْرَى بِهَا
تَرَى الصَّنْجَ يَبْكِي لَهُ شَجْوَهُ ... مَخَافَةَ أَنْ سَوْفَ يُدْعَى بِهَا[2]

البربط:

وَمُسْتُقُ سِينِينٍ وَوَنٌّ وَبَرْبَطُ ... يُجَاوِبُهُ صَنْجٌ إِذَا مَا تَرَنَّمَا[3]

الطنبور:

وَطَنَابِيرَ حِسَانٍ صَوْتُهَا ... عِنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مُسَّ أَرَنْ
وَإِذَا مَا الْمُسْمِعُ أَفْنَى صَوْتَهُ ... عَزَفَ الصَّنْجُ فَنَادَى صَوْتُ وَنْ
وإِذَا مَا غُضَّ مِنْ صَوْتَيْهِمَا ... وَأَطَاعَ اللَّحْنُ غَنَّانَا مُغَنْ[4]

العود:

قال لبيد:

وَبِيضٍ تَرَبَّتْها الهَوَادِجُ حِقْبَةً ... سَرَائِرُهَا والمُسْمِعَاتُ الرَّوافِلُ
تَرُوحُ إِذَا رَاحَ الشُّرُوبُ كَأَنَّهَا ... ظِبَاءُ شَقِيقٍ لَيْسَ فِيهنَّ عَاطِلُ
يُجَاوِبْنَ بُحّاً قَدْ أُعِيدَتْ وَأُسْمِعَتْ ... إِذَا احْتُثَّ بالشِّرْعِ الدِّقاقِ الأنامل[5]

---

(١) المبرد، الكامل، ج ٢٦١.
(٢) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق: محمد حسين (مصر: مط النموذجية ١٩٥٠) ص ٢٢٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ٣٥٩.
(٥) شرح ديوان لبيد. ص ٢٦٣ - ٢٦٤. الشرع: جمع شرعة وهي الوتر الدقيق.

المزمار والدف:

قال جابر بن حني التغلبي:

وَصَدَّتْ عَنِ الْمَاءِ الرَّوَاءِ لِجَوْفِهَا   دَوِيٌّ كَدُفِّ الْقَيْنَةِ الْمُتَهَزِّمِ (١)

وقال سبيع بن الخطيم:

إمَّا تَرَيْ إبلِي كَأَنَّ صُدُورَهَا   قَصَبٌ بِأَيْدِي الزَّامِرِينَ مَجُوفُ (٢)

وقال علقمة بن عبدة:

تَتْبَعُ جَوْنَا إذَا مَا هُيِّجَتْ زَجِلَتْ   كَأَنَّ دُفَّاً عَلَى العَلْيَاءِ مَهْزُومُ (٣)

وقال نابغة بني شيبان:

كَأَنَّ طُبُولاً فَوْقَ أَعْجَازِ مُزْنِهِ   يُجَاوِبُهَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ زَامِرُ (٤)

ويذهب الظن إلى أن القيان المغنيات المذكورات في الشعر، مثل قول عمر بن الإطنابة:

إنَّ فِينَا الْقِيَانَ يَعْزِفْنَ بِالدُّفِّ   لِفِتْيَانِنَا وَعَيْشَاً رَخِيَّا

وقول طرفة:

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ   تَرُوحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجْسَدِ

---

(١) الضبي، المفضليات، ص ٤٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٢١.

(٤) ديوان نابغة بني شيبان (القاهرة: مط. دار الكتب المصرية، ط أولى ١٩٣٢ م) ص ١٥. وانظر: هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، تعريب. جريس فتح الله المحامي (بيروت: مط، سيما ب.ت) ص ٣٨ - ٦٢. وانظر كذلك: أشكال بعض تلك الآلات: حافظ تاريخ الموسيقى والغناء العربي، ص ص ٤ - ٣٢. الأسد القيان والغناء ص ص ٩٩ - ١٤٣.
عبدالجبار السامرائي، الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام، مجد التراث الشعبي ع ٥ س ١٩٧٤م ص ١٧ - ٤٠.

وقول عبدة بن الطيب واصفا مغنية تغني بالشعر (وذلك على افتراض أن قوله هذا صدى للجاهلية، إذ هو شاعر مخضرم):

ثُمَّ اصْطَبَحْتُ كُمَيْتاً قَرْقَفاً أُنُفاً ... مِنْ طَيِّبِ الرَّاحِ وَاللَّذَاتُ تَعْلِيلُ
صِرْفاً مِزَاجاً وأحياناً يُعَلِّلُنَا ... شِعْرٌ كَمُذْهَبَةِ السَّمَّانِ مَحْمُولُ
تُذْرِي حَوَاشِيهِ جَيْدَاءُ آنِسَةٌ ... فِي صَوْتِهَا لِسَمَاعِ الشَّرْبِ تَرْتِيلُ[1]

هن مغنيات أجنبيات غير عربيات قد يكن فارسيات أو روميات أو حبشيات يغنين باللغة العربية أو بلكنة أعجمية.

ومع أن العرب عرفوا مثل هذه الأدوات كما تدل عليه تلك الأبيات السابقة، فإنه يبدو أنهم لم يستخدموها في الغناء بالشعر. ويمكن توجيه قول عبدة بن الطيب: يعللنا/شعر كمذهبه السمَّان محمول... على أن المغنيات كن يغنين شعراً تشوبه لكنة أعجمية، أو شعراً من لغاتهن، وأن وصف عبدة بن الطيب له لجمال إيقاعه.

وهو كذلك مثل ما كانت جرادتا عبدالله بن جدعان تغنيانه[2]. ثم لا بد من التأكيد على دور الحضارة الفارسية في الحيرة، وهذا واضح في الأمثلة السابقة من شعر الأعشى مثلاً.

ولقد نص ابن خلدون صراحة على أن الغناء بالشعر عند العرب كان هو الغناء البدوي الذي كان وسيلة حفظ الإيقاع فيه وترديد النغمات الدف

---

(١) أحمد محمد الحوفي، الغزل في الشعر الجاهلي (القاهرة: مطبعة البيان العربي ط أولى ١٣٧٠ هـ/ ١٩٥٠م) ص ص ١٤٣ - ١٤٥. اصطحب: شربت وقت الصباح، القرقف: الخمرالباردة. الراح: الخمر، الأنف: المستأنفة. أو التي لم يشربها أحد قبله. تعليل: تلهية بتعليل بها الإنسان. صرفاً: خالصة. مزاجا: ممزوجة. مذهبة السمان: نوع من الوشي المنقوش محمول: مروي. تذري: ترفع. حواشيه: أطرافه. أي حواشي الشعر. الجيداء: الطويلة العنق. الآنسة: التي تبعث الأنس بحديثها. الترتيل: التنغيم.

(٢) العسكري، الأوائل، ج ٢، ص ص ١٤٥ - ١٤٩.

والمزمار. أما استخدام الآلات المتقدمة فيما عدا الدف والمزمار والطبل. كذلك ـ (وكما بينا سابقاً، أي ترديد الشعر الموقع وليس الخلط) ـ فإنه نشأ مع مجيء الإسلام، يقول ابن خلدون:

«وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة. . . وكانوا يسمونه السناد، وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار، فيضطرب ويستخف الحلوم، وكانوا يسمون هذا الهزج، وهذا البسيط، كله من التلاحين، هو من أوائلها ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم، شأن البسائط كلها من الصنائع، ولم يزل هذا شأن العرب في بدواتهم وجاهليتهم، فلما جاء الإسلام، واستولوا على ممالك الدنيا، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه، وكانوا من البداوة والفضاضة على الحال التي عرفت لهم، مع غضارة الدين وشدته في ترك أحوال الفراغ وما ليس بنافع في دين ولا معاش، فهجروا ذلك شيئاً ما، ولم يكن الملذوذ عندهم، إلا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذي هو دينهم ومذهبهم، فلما جاءهم الشرف وغلب عليهم الرقة بما حصل لهم من غنائم الأمم، صاروا إلى نضارة العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ، وافترق المغنون من الفرس والروم، فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالي للعرب، وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير، وسمع العرب تلحينهم للأصوات، فلحنوا عليها أشعارهم، وظهر بالمدينة نشيط الفارسي، وطويس وسائب بن جابر مولى عبدالله بن جعفر، فسمعوا شعر العرب ولحنوه وأجادوا فيه، وطار لهم ذكر، ثم أخذ عنهم معبد وطبقته، وابن شريح وأنظاره، ومازالت تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابنه حماد، وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث بعده وبه وبمجالسه لهذا العهد»(1).

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، ج ٢ ص ص ٣٥٩ ـ ٣٦٠.

ويؤكد هذا الرأي الذي ذهب إليه ابن خلدون، أن النصب كان هو الغناء المعروف عند العرب، وأن استخدام الآلات المتطورة جاء بعد مجيء الإسلام، وهذا ما يؤكده ابن خرداذبه (ت هـ ٢١١)، إذ يقول: «ولم تكن قريش تعرف من الغناء إلا النصب، حتى قدم النضر بن الحارث... العراق، فتعلم بالحيرة ضرب العود وغناء العباديين، فقدم مكة فعلّم أهلها، فاتخذوا القيان»[(١)]، فالغناء إذن، كان بغير اللغة العربية، والمغنيات كن يغنين على تلك الآلات بلغتهن أو بلكنة أعجمية.

ومما لا ريب فيه أن الغناء بتلك الأدوات لا بد أن يكون أكثر تقيداً باللحن فيها، من الغناء البدوي الذي ربما خرج قليلاً عن مواصفات اللغة. وهو ما أشار إليه سيبويه في «باب في وجوه القوافي في الإنشاد»[(٢)] وقد حدد فيه نوعين من الإنشاد في أداء القافية: ١ ــ الإنشاد من غير ترنم. ٢ ــ الإنشاد مع الترنم. وقد عرَّف ذلك عبدالمجيد عابدين بقوله:

أما النوع الأول فهو ما نسميه الإنشاد المعتدل أو المرسل... [أي] أن يكون طليقاً غير مقيد بطريقة الغناء، ولا آخذ منها، وإنما هو إنشاد جرى على مألوف الكلام ونسقه، وهو ما يعرف الآن بالإلقاء.

أما النوع الثاني فهو إنشاد يأخذ من الغناء بنصيب ما، فيرجع شيئاً من الكلام ويردده، ويقف عند بعض حروفه وحركاته مترنماً[(٣)].

وينطبق هذا النوع الثاني على الغناء البدوي وهو الذي لا تصاحبه

---

(١) ابن خرداذبة، مختار من كتاب الملاهي، تحقيق الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، بيروت، دار المشرق، ١٩٦٩م، ص ص ٢٠ - ٢١.

(٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، كتاب سيبويه، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، (مصر - مط - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م) ج ٤ ص ٢٠٤ - ٢١٦.

(٣) عبدالمجيد عابدين. مدخل إلى فنون القول عند العرب، مجلة المجمع العلمي العربي. وانظر: غالب المطلبي، لهجة تميم، ص ص ٢٢٢ - ٢٤٢.

الآلات الموسيقية. أما الغناء المصاحب وإن تكن بدائية، فهو الغناء بالتلحين. ولم يكن سيبويه يقصد هذا النوع من الغناء المصاحب للآلات الموسيقية كما وضح عابدين.

وإن التقييد والإطلاق ليسا عامين في بحور الشعر العربي، بل هما خاصان ببعض الأوزان، وفي حدود ضيقة تماماً. وقد أوضح ذلك أبو عبيد البكري **فقال**:

«التقييد والإطلاق، وهذا لا يكون إلا في بعض ضروب الكامل وفي بعض الرمل وفي المتقارب **مثال التقييد والإطلاق في الكامل**:

أُبُـنَـيَّ لَا تَـظْلِمْ بِـمَـكَّــةَ ... لَا الـصَّغِـيــرَ وَلَا الكَـبِـيــرَا

ومثله في الرمل:

يَــا بَنِي الـصَّيْـدَاءِ رُدُّوا فَـرَسِـي ... إِنَّمَــا يُفْـعَــلُ هَــذَا بِــالــذَّلِيــلِ

ومثله في المتقارب:

وَتَـهْــوِي كَجَـنْــدَلَــةِ المَـنْـجَـنِـيـ ... ـقِ يُرْمَى بِهَا السُّورُ يَوْمَ القِتَالِ[1]

أما ما يحصل في بناء القصيدة نفسها، فهو معدود من باب الضرورات، وقد قال عنه العسكري في الصناعتين:

«وينبغي أن نتجنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، لأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت، وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب، لتجنبوها»[2].

---

(١) أبو عبيد البكري، سمط اللآلىء، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، (مصر: مط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٥٢ هـ/١٩٣٦ م) ج ١، ص ٦٠.

(٢) أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة =

وضرب لذلك أمثلة وعلق عليها مثل:

لَـه زَجَلٌ كَـأَنَّهُ صَـوْتُ حَادٍ　　　إِذَا طَلَبَ الْـوَسِيقَةَ أَوْ زَئِيـرُ

فلم يشبع، وقول الآخر:

أَلَمْ يَـأْتِيـكَ وَالأَنْبَـاءُ تُنْمَى　　　بِمَـا لاَقَتْ لَبُـونُ بَنِي زِيَـادِ

فقال، ألم يأتيك، فلم يجزم، وقال ابن قيس الرقيات:

لاَ بَـارَكَ اللَّهُ فِي الْغَـوَانِي هَـلْ　　　يُـصْبِـحْـنَ إلاَّ لَـهُـنَّ مُـطَّلَبُ

فحرك حرف العلة، وقال قعنب بن أم صاحب:

مَهْلاً أعَاذِلَ قَـدْ جَرَّبْتِ مِنْ خُلُقِي　　　إنِّي أجُـودُ لأقْـوَامٍ وَإنْ ضَنِنُـوا

فأظهر التضعيف، ومثله قول العجاج:

تَـشْكُـو الْـوَجَى مِـنْ أَظْـلُلٍ وَأَظْـلُلِ (١)

كما قال مشيراً إلى طريقة الغناء بالشعر العربي والغناء بغيره:

«ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنى اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة، لا تتهيأ صنعتها إلا على منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة، إلا ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطط فيه الألفاظ فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة(٢).

وبعد كل، فربما جرنا ذلك إلى الشعر البدوي المعاصر بالشعر

= بيروت: مط. العلوم ط ٢، ١٤٠٤ هـ/١٩٨٤ م ج ١ ص ١٦٨. الوسيقة: جماعة الإبل.

(١) المصدر نفسه. الوجى: الألم في باطن الخف. الأظلل: ما تحت منسم البعير، وإنما هو الأظل.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

النبطي، فلقد قيل في نشأة الشعر النبطي الشيء الكثير(١). والرأي هنا هو أن هذه التسمية لم تأت من فراغ، فقد عاشت في الذاكرة الشعبية قروناً طوالاً، وتحمل التسمية له هجنة. وإذا كنا لم نعثر على إشارة لتسميته الشعر النبطي، فيما عدا وصف ابن خلدون له بالشعر البدوي(٢) فإن ذكر النبط ورد كثيراً في الشعر القديم مثل قول متمم بن نويرة:

بِمُجِدَّةٍ عَنْسٍ كَأَنَّ سَرَاتَهَا فَدَنٌ تُطِيفُ بِهِ النَّبِيطُ مُرَفَّعُ(٣)

وقول ربيعة بن مقروم:

نَهْجٍ كَأَنْ حَرْثُ النَّبِيطِ عُلُوبُهُ ضَاحِي الْمَوارِدِ كَالْحَصِيرِ الْمُرْمَلِ(٤)

وقول الأعشى:

كَأَنَّ ثِيَابَ القَوْمِ حَوْلَ عَرِينِهِ تَبَابِينُ أَنْبَاطٍ إِلَى جَنْبِ مَحْصَدِ

---

(١) انظر: صادق محمد أحمد بخيت، الأنباط والشعر النبطي، (الكويت، مط. الهدف ب.ت) أبا عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد، (بيروت: مط، المتوسط ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م) ج ١ ص ٢١ - ٣١. عبدالله بن خميس، الأدب الشعبي في جزيرة العرب، ط ١، الثانية ١٤٠٢ هـ)، ص ص ٥١ - ٥٩، ٧١ - ٧٩. عبدالله خميس، من جهاد قلم (مط. الفرزدق، ط أولى ١٤٠٢ هـ ج ٧٣ - ١١٧.

(٢) عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق: أ.م. كاترمير (بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٧٠ م مصور عن نسخة باريس ج ٣ ص ٣٦١. بيروت، دار الرائد العربي، ط ٥، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م.
وفي تحقيق كاترمير، ج ٣ ص ٣٦١، «البداوي» بدلاً من «البدوي». وقال ابن خلدون: «أهل المغرب من العرب، يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي، راوية العرب في أشعارهم، وأهل المشرق من العرب أيضاً يسمون هذا النوع من الشعر بالبداوي (البدوي) والحوراني، والقيسي). وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة لا على طريق الصنعة الموسيقارية، ثم يغنون به، ويسمون الغناء باسم الحوراني، نسبة إلى حوران، من أطراف العراق والشام، وهي منازل العرب بالبادية.

(٣) المفضل الضبي، المفضليات، ص ٦٥. مجدة: مجدة في السير. فدن: قصر.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٢. علوبه: آثاره.

وَيَرْوِي النَّبِيطُ الزُّرْقُ مِنْ حَجَرَاتِهِ   دِيَاراً تُرَوَّى بِالأَتِيِّ المُعَمَّدِ[1]

ومما يدل على العلاقة بين الأنباط والعرب ما ذكره الأصمعي:

«ذُكر الطرماح عند أبي عمرو بن العلاء، فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النبيط، فقلت: ما تصنع بهذه؟ قال: أعربها وأدخلها في شعري»[2] أي يجعلها عربية.

وقد دلت الدراسات الحديثة على أن دولة الأنباط كانت قائمة حتى القرن الأول بعد الميلاد. كما لوحظ أن لهجتها العربية قد تخلصت من الحركات الإعرابية عندما قاربت الدولة على نهايتها[3].

وإذا كان هناك جدل حول الأنباط في الشواهد الشعرية السابقة فإن قول ابن القِرِّيَّة:

«أهل عمان عرب استنبطوا وأهل البحرين نبط استعربوا»[4]، ليدل من ناحية أخرى على أن هؤلاء العرب الذين استنبطوا، وكذلك أولئك الأنباط الذين تخلصت لهجتهم العربية من الحركات الإعرابية في الفترة الأخيرة من تاريخ دولتهم، كانوا قد تحدثوا عربية شعبية، ولا بد أنهم قالوا شعراً خاصاً بهم، وقد عبّروا عن مشاعرهم بلهجتهم التي خلت من الحركات الإعرابية، بل خالطها قليل أو كثير من العجمة، ومالت إلى الإسكان في حين أن القبائل العربية ظلت تقول الشعر بلغتها المعربة.

---

(١) ديوان الأعشى، ص ١٦١.

(٢) المزرباني، المرشح، ص ٣٢٦.

(٣) Zwettler the Oral Tradition p p.144, 149.

(٤) اللسان «نبط».
ويجب أن ننبه هنا إلى أن مدلول كلمة «النبط» لم يعد مقتصراً على أنباط البتراء، بل اتسع ليشمل أقواماً آخرين ممن كان ينزل سواد العراق ويعمل بالزراعة، محب الدين الخطيب، اتجاه موجات العربية الزهراء جمادي الثانية ١٣٤٤ هـ، ص ٣٣٥ كما شمل من يعمل بالملاحة أيضاً.

وعلى هذا فلا بد أن وصف الشعر النبطي بهذه الصفة قديم قدم الأنباط أنفسهم، وقد استمر الشعر النبطي نسبة إلى العرب الأنباط والنبط الذين استعربوا، جنبا إلى جنب مع الشعر الفصيح، إلا أن العلماء لم يهتموا به ويدرسوه لأنه مستهجن عندهم، كما هو موقف أبي عمرو بن العلاء السابق. ومع انتشار العامية أخذ الشعر النبطي يطغى ويحل محل الفصحى. وعلى هذا الاستنتاج تكون جميع بحور الشعر النبطي هي بحور الشعر العربي الفصيح، وقد توسع فيها، والأول خال من الإعراب، والآخر متقيد بالحركات الإعرابية.

وقد حدد ابن خلدون أهم ملامح هذا الشعر في عصره فقال:

«فأما العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات، مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام، وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون، فأهل أمصار المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم، وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي، وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به ويسمون الغناء به باسم الحوراني، نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد»[1].

كما قال مشيراً إلى طريقته الشعرية من حيث عدم التقيد بقواعد النحو في الفصحى: «والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد، خصوصاً علم

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، ج ٣ ص ٣٦٠- ٣٦١.

اللسان، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب؟[1].

ثم يقول: وأساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلم، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر، ويتميز عندهم الفاعل من المفعول، والمبتدأ من الخبر، بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب»[2].

ونستطيع أن نرى الفرق واضحاً بين الاثنين في قصيدة سلطان بن مظفر بن يحيى التي قالها في سجن الأمير أبي زكريا بن أبي حفص من ملوك أفريقية الموحدين في قصيدة طويلة تبلغ ثلاثين بيتاً منها:

يَقُولْ وفِي بَوْحِ الدُّجَى بَعْدَ وِهْنِةٍ   حَرَامٍ عَلَى أجْفَانْ عِينِي مَنَامْهَا
مَا مِنِ لقَلْبِ حَالِفِ الْوَجْدِ وَالأسَى   وُرُوحِ هِيَامَى طَالْ مَا بِي سقَامُهَا
حِجَازِيَّةٍ بَدْوِيةٍ عُرِبِيَّةٍ   غَدَاوِيَّةٍ لَهَا بِعِيدٍ مَرَامْهَا
مُولِعْةٍ بِالْبَدُوْ لَا تَألَفِ الْقِرَى   سِوْىَ عَانْكِ الوَعْسَا يْوَاتِي خْيَامْهَا
غْيَاثٍ وَمَشْتَاهَا بهَا كِلْ شِتْوةٍ   مَمْحُونَةٍ بِيهَا وبِيهَا غْرَامْهَا
وَمرْبَاعْهَا عِشْبِ الأراضِي مِنْ الْحَيَا   يْوَاتي مِنَ الْخُورِ الخَلَايَا جِسَامْهَا
تْشُوقْ شُوْقِ الْعَيْنِ مِمَّا تَدارَكَتْ   عَلَيْهَا مِنْ السُّحْبِ السِّوَارِي غَمَامْهَا
وَمَاذَا بِكَتْ بِالْمَا ومَاذَا تِنَاحِطَتْ   عُيونٍ غِزَارِ المِزْنْ عَذْبٍ جِمَامْهَا
كَأنْ عَرُوسِ البِكْرِ لَاحَتْ ثِيَابْهَا   عَلَيْهَا ومِنْ نُوْرِ الأقَاحِي حْزَامْهَا[3]

ويقول ناجي علوش عن القصيدة: «ويلاحظ الدارس أن القصيدة على الرغم من قربها من الفصحى إلا أن الشاعر لم يهتم بالوزن، وخرج على الفصحى في كثير من المواضع». ثم يعلق على ذلك فيقول: «إنه

(١) ابن خلدون، المقدمة، ج ٣، ص ص ٣٦١ - ٣٦٢.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ٣٦٩ - ٣٧٢.

شعر مرحلة من مراحل الشعر العامي، الذي نراه اليوم، وهو لا يختلف عنه أبداً»(1) وقد سبق أن قال ابن خلدون عنه: «في أشعارهم... ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلمات، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر ويتميز عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب» .

لقد ذكر أن هذا الشعر منسوب إلى بني هلال(2)، ويبدو أن بني هلال إنما اتخذوا هذا الشعر بوصفه مرحلة من مراحل التخلص من الإعراب كما هي حالة النبط. إذ قد ذكر أن بني هلال كانوا ممن تؤخذ عنهم اللغة(3). ولا يمكن أن تؤخذ اللغة عمن يتحدث بغير لغة فصيحة.

ونستطيع أن نجد شبهاً كبيراً بين أوزان هذا الشعر النبطي، وأوزان الشعر الفصيح، فمن أمثلة ذلك قول حمود الناصر البدر:

أَنْحَى الدِّجَى وَأَنْذَارْ عَنْ لَذِّ الكَرَى	جَفْنٍ مِنَ أَسْبَابَ الحَوادِثْ مِسْهَرا
وَتْنَكِّبَتْ شِهبِ النِّجُومْ وْغَرِّبَتْ	وانْجَالَ جِنْحِ اللَّيْلِ والصُّبْحِ أَسْفَرا
وَأَنَا مِسِيمٍ مِسْتَهَامٍ كِنِّنَي	رَتْقٍ عَلَى حَامِي حَامِي الْوَطِيسِ المِسْعَرا
قَلْبي يُسُوُجْ مْنِ العَنا في ضَامِري	سُوْجِ المحُوضِ بِجَالِ عِدٍ مِجْهَرا
أَمْسِي بِسُوجْ أَمْواجِ بَحْرٍ زَاخِرْ	غَرْقٍ يفُوقْ إلى اسْتَفَاقٍ وَيُغْمِرا
مِتْبَهْذِلٍ كِنيّ بِغَايَاتِ الصِّبَا	عُودٍ تعَدَّاه الشَّبَّابْ وكُوْبَرا
مِنْ قَلَّبْ الدنْيَا ودُوْلَابِ النِّيَا	أعْيَا دوَالِيبَه بمَا لا يِحْصَرا
مَكَّارْةٍ تفْجِي بسُوءْ أفعَالِها	غَدَّارْةٍ عَادَاتهَا رَدِّ البَرا

---

(1) ناجي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، تونس: مط. شركة فنون الرسم للنشر والصحافة ١٣٩٨ هـ/١٩٨٧ م) ص ٣٥.

(2) أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، ديوان الشعر العامي. ص ٤٩ ـ ٥٢.

(3) عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرون (مصر: مط. عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ٤ ١٣٧٨ هـ/١٩٥٨ م) ص ١٥١.

كَـمْ دَمَّــرتُ مِنْ بَـيت عِـزٍّ عَـامِــرْ هَتَّانْ جُـودِهْ كَـالسَّحَـابْ إلى امْـطَرا
وكَـمْ عَـمَّــرتُ مِـنْ بَـيْت ذلٍّ دامِــرْ لَـحْــزِ دِمَــارَهْ عَنْ عَـمَــارَه اخـيــرَا
مَــالِي وَمَــالْ أدْبَــارِهَــا وأقْبَــالَهـا قَشْــرَا حَـوَادْثهــا العِسَْـارِ الجِسَّــرا
يـطُولْ شَـرْحي مَـا انتهى بـأحْـوالَهـا حِكْمِ القِضَـا يَقْضِي ومَنْ كان أبصـرَا
أجْــزِم بــأنْ الـمـرءْ مَهْمَـا صَـابَـهْ فــأنَّــه مِــنَ الله الإلــهْ مْــقَــدَّرَا(١)

فهذه القصيدة من البحر الطويل، ولكن لو قطعناها تقطيع الطويل، فلن نظفر بطائل حيث «تخضع المقاطع اللفظية في العربية إلى مبدأ أساسي يقضي بأن تكون.. ذات كميات معينة من الوزن والوقت ومقسَّمة إلى صنفين: مقاطع مقصورة ومقاطع ممدودة فأما المقطع المقصور فهو الذي يتألف من متحرك لا يليه ساكن وهو خفيف، وأما المقطع الممدود فهو الذي يتألف من متحرك وساكن، وهو ثقيل...

وهذا المبدأ ثابت في اللغة... وكل قراءة... لا يلتزم فيها به قراءة خاطئة تحتاج إلى تصحيح وتصليح لأنها ليست من الأصالة في شيء وما هو إلا تطاول على قوانين اللغة ومبادئها(٢).

أما في الشعر بالعامية فهو كما يقول عنه محمد سعيد بن حسن كمال:

«شعراء البادية أقرب إلى الطريقة الإفرنجية في أوزان شعرهم، فإنهم يعتمدون على المقاطع، يدل على هذا أنهم لا تكاد تمر بهم كلمة ذات ثلاثة متحركات إلا سكّنوا أحدها فليس في شعرهم «متفاعلن» ولا «مفاعلتن». وهذه الطريقة - أي طريقة المقاطع - هي العامة في شعر أكثر اللغات الأجنبية... وإن وزنوا الشعر فميزانهم المقاطع «لا لا لا» وتسكين

---

(١) روضة الشعر، (البحرين: مط الحكومة، ط ٣ ج ١ ص ١٥٠ ١٩٨٠.
(٢) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي (تونس: مط. العصرية ١٩٧٦ م) ص ١٤٧.

المتحرك ومد أحد المتحركين كثير في شعرهم»[1]. ويقول طلال السعيد عنه «هو إذن يكتب كما ينطق ولا دخل لقواعد اللغة في كتابة الشعر النبطي»[2].

إذن، فالتشابه بين أوزان الشعر الفصيح والشعر العامي كما قلنا من خروج العامي عن الفصيح لأن اللغة العربية لغة إيقاعية تركيبية.

والآن ما موقفنا من غناء هذا الشعر النبطي نفسه؟ يسمى الشعر على وزن الطويل بـ «الهلالي» مثل قول راشد الخلاوي:

يَقُولِ الخَلَاوِي حَاضِرِ الـرَّأي صَايْبِه ... مِصَابِ الحَشَا مَا دَهَى بَادْهَـا مَصَايبِهْ

وَمَشْـطُونْ حَالِنْ بَـاتْ بِصْلاَ عَلَى لِـظَا ... مَـغْلُوفْ مَـعْلُوقِـنْ والأكْبَـادْ ذَايْبِـهْ

وَمَجْرُوحْ رُوحِنْ صَابَهَا سَابِقِ القِضَـا ... وَالأَرْوَاحِ أشْبَـاحِنْ لِلْاقْـدَارِ صَـايْبِـهْ

وسمِّي الشعر الذي على على البحر الوافر «الضمري» كما قال حمد المغلوث:

ألاَ وَاعِـزِّ تَـالِـي مِنْ نِـحِـيـبـي ... وَمَـنْ نُـوْجِي عَـلى فَـرْقَـا حَبِيْبِي

وَمِنْ جَـرْحِنْ سِـطَا بِـاقْصَى ضِمِيـري ... عَجَـزْ عَنْـهِ الـمِـدَاوِي والـطَّبِيـبِي

ألـوُج بِـعِـلَّتِـي لُـوْجِ الْـخَـلُوجِ ... غَـدَا عَنْهَـا ضَنَـاهَـا بِـالعـزِيـبِي

طَـوَالِ الـلَّيْـلِ مَفْـجُـوع لَكِـنِّنِي ... عَـلى الْقِـطْبَـيْـنِ حَـرَّاسٍ رِقِـيـبي

وتأتي كثير من الأشعار النبطية في بحر مسمى «بالمسحوب» كما قال الأمير محمد السديري:

مَـا يَسْتَـرِيحَ القَلْبْ لاَ صَـارْ مَشْغُـولْ ... وَلاَ تَنْعَـدِلُ نَفْسِنْ عَلَى فَقْـدِ أهْلِهَـا

---

(١) محمد سعيد بن حسن كمال، الأزهار النادية من أشعار البادية (القاهرة: مط. المدني: ب. ت) ج ١ ص ٨.
ويسمى طلال، الشعر النبطي (الكويت: ذات السلاسل ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م) ص ٣٧ طريقة وزن الشعر تنك الهيجنة.
وانظر حول الشعر العربي والشعر الأوروبي: شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده (مصر: دار المعارف، ط ٢، ١٩٧٧ م) ص ٢٨ ـ ٣٥.

(٢) السعيد، الشعر النبطي ص ٣٣.

وَلاَ يَشْتَكِي رَاسِنْ عَنِ الجِسْمِ مَفْصُولْ وَيَمْنَـا تَفَـاخَتْ مَـا يـرْكَّبْ بَـدَلْهَـا
وَالـلاَّبِـةِ اللِّي بَيْنَهـا الهَـرْجُ مَنْقُـولْ تَفْسِـدْ وَعِنْـدَ النَّاس يَفْسِـدْ عَمَلْهَـا

ومن الملاحظ أن جميع هذه الأشعار تغنَّى على الربابة(١). ويبدو أن خضوع هذه الأشعار للغناء على الربابـة إنما يـأتي من قبل قـابليته للمط والتطويل في النَفَس، لأنه غير متقيد بالإعراب، فهو ينطبق عليه ما قيل عن الشعر باللغات الأجنبية. وإلى جانب ذلك يمكن أن يتغنَّى بالشعر النبطي على ظهور الرواحل وفي خلال الأفنية وفي الأوضاع العامة، بالركبانية، أي بالترنم والتغني، كما هو الحال في الشعر الفصيح.

ثم إننا لم نعلم أن راشد الخلاوي، أو حمد المغلوث، أو الأمير محمد السديري، كان ممن يغني شعره بنفسه، بل المعروف أنهم شعراء ينظمون شعرهم مثلهم مثل أسـلافهم من شعراء الفصحى امـرىء القيس والنابغة وغيرهما، وإن استعانوا بالتغني لإقامة الوزن. ويبين التقطيع التالي حالة الوزن الطويل في هذا الشعر:

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
ب ـــ ـــ	ب ـــ ـــ ـــ	ب ـــ ـــ	ب ـــ ب ـــ	ب ـــ ـــ	ب ـــ ـــ ـــ	ب ـــ ـــ	ب ـــ ب ـــ
يقول ال	خلاوي حا	ضر الرا	ى صايبه	مصاب ال	حشامادها	بادها	مصايبه
ومشطون	حالن با	ت يصلا	على لظا	مغلوف	معلوقن	والأكبا	د ذايبه
ومجروح	روح صا	بها سا	بق القضا	والأروا	ح أشباحن	للأقدا	ر صايبه

ولعل النظر إلى هذا التقطيع، يبين شدة الشبه بين النوعين العربي والنبطي، ولكننا في النبطي، نفتقد الحركة القصيـرة في بعض التفعيلات مثل:

(١) السعيد، الشعر النبطي، ص ص ٤٦ ـ ٥١. كمال الأزهار النادية، ص ٧ ـ ٩.

حال با:	نقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها	ـ مفاعلن
مغلوف:	أصبحت الحركة القصيرة طويلة والأصل فيها	ـ فعولن
معلوق:	نقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها	ـ مفاعيلن
روحن صا	نقصت منه الحركة القصيرة والأصل فيها	ـ مفاعيلن

وبهذا يتخرم الإيقاع تخرماً يخرجه عن أن يكون مثل إيقاع الشعر الفصيح، حيث لم يُراعَ فيه النِّظام الخاص بالفصيح. فإذا أضفنا إلى ذلك التخلص من الحركات الإعرابية كلية، وأن هذا الشعر لا يميز كثيراً بين المقاطع، حسب طبيعة الوزن في اللغة الفصحى، إذ أدى إسقاط المتحرك إلى عدم التناسب في الكمية، ازددنا اقتناعاً بالفصل بين النوعين.

ومن المعروف جيداً أن الشعر العربي باللغة الفصحى يتميز بخاصية بيّنة تماماً، ألا وهي أن لا يتتابع فيه أكثر من ثلاثة ممدودات، كما هو الحال في (م/فاعلين). ولكن الشعر النبطي، كما رأينا لا يخضع لذلك. وإلى جانب هذا، فإن الشعر العربي، في الغالب الأعم، يبدأ بمتحرك، ونحن نرى هنا حذف بعض المتحركات من بداية بعض التفعيلات. (حالن با/روحن صا). ويتضح من ذلك أن الشعر النبطي يعتمد على مد الصوت وبسطه ومطه.

فإذا ما حاولنا أن نقرأ الشعر العربي الفصيح قراءة الشعر النبطي، فسوف نشوه ذلك الشعر تشويهاً تاماً. وربما تمكّنا من التغني به، ولكن ذلك التغني لن يخرجه عن طريقة القدماء في الترجيع والترديد، ونحن في كل ذلك نحافظ على صورته إلى حد بعيد.

وعلى العموم، فكما رأينا كيف أن الشاعر العربي باللغة الفصحى يعاني من النظم والتأليف ويجتهد في ذلك، فقد أخبرنا الشاعر النبطي عن موقف مشابه، نتبين من خلاله أن المقصود بالغناء هو التغني، كما أوضحنا، يقول محمد بن سعيد الذويبي:

بِسْمِ اللّه مَا أَبْدِعَ القُـوْل وَأبْدِيْـه أميِّـزهْ مِنْ خَـاطِـري ثُـمَّ أغنِّـيـهْ
آزِنَ مَحَـارِيفِـهْ وَامـيِّـزْ مَعَـانِيْـهْ وَاحْـذَرْ عَليهْ مِنْ الـدْرُوبِ المضِلَّاتْ
يـعِيشْ الْـمغَـنِّي لَـهْ هْجُـوسٍ حِلِيّـهْ
غَنَّى محَمَّـدْ وَانْشَـرَحْ بِـالتَّمـاثِيْـلْ اللِّي تَـوْرِّخْهَـا صِحَـاحِ الْمَعَـاقِيْـلْ
يَحِـلْ مِنْ صَـدْرَهْ عَلى الـدَّمْ تَحْلِيـلْ مِنْ صِحَّتِهْ لأهلِ القُلُوبِ الصِّحِيحاتْ
بَعْـدْ ضَـاقْ صَـدْرَهْ مَـا بِـدَعْهَـا عَنِيِّـهْ
القُـوْلْ لَـهْ بِيَـان وَسَـدٍّ وَصَكَّـاتْ تَبْدي عَلَى بَعْضِ العَـوَارِفْ مِشِقَّـاتْ
مِنْ لَا قِفْـرهَـا قَبِـلْ تِطْلَع الأصْـوَاتْ وألَّا تـرُوحْ مَـعَ الهَبَـايِبْ إلى جَـاتْ
تِبْقَى عَـلَى مِـنْ هُـو بِنَـارِهَـا رِزِّيـهْ
أبْـدِي هْجُـوسٍ مِن لِحُـونٍ عَـزِيـزهْ قَـولٍ عَلَى مَعْنىً وَعَـقْـلٍ وَرِيـزهْ
بَعْضِ المَعَـانِي مِنْ سِمَعْهـا تِجِيـزهْ حِيث إنَّهَـا فِي كِـلْ مَعْنىً مْصِيبَـاتْ
مْـصِيـبِـهْ وَتَـبْـنِـي جَـدِرْ كِـلْ بِـه[1]

وقال محمد بن منصور الفعر:

يـا قِيـلْ مِنْ هُـو رَدْ قَـافٍ وَغنَّـاهْ زَانَتْ تَمَـاثِيلِهْ كِمَـا زَانْ مَعْنَـاهْ[2]

وقال عودة بن رده الشرطي الثبيتي.

يَـا قِيـلْ مِنْ رَدَّ المَثَـايِـلْ وَغَنَّى غَنَّى بْقَـافٍ فِيـهْ زِيْنِ الْمَعَـانِي[3]

وعلى الرغم من التشابه الكبير في الأوزان بين الشعر العربي والشعر النبطي، فإن شفيق الكمالي يقول: «لا يمكننا أن نحدد أوزاناً بعينها يختص

---

(١) السعيد، الشعر النبطي ، ص ٨٤.
(٢) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٥.
(٣) وقال الشريف حمزة الغالبي:
غنى المغني وأخرج اتفاق منسوج ينشط اللي يلهجه يوم غناه
المصدر نفسه ص ١٤.

بها هذا النوع من الشعر البدوي لعدم وجود أوزان محددة ولكثرة ما يبتدع الشعراء من أوزان جديدة، وعلى الرغم من وجود بعض الأوزان المعروفة في العروض العربي كالطويل والكامل والوافر وغير ذلك من البحور ضمن أوزانه»[1]. وإذن، فإن نوعي الشعر كليهما يخضعان للغناء، ويمكن التغني بهما، مع فارق حاسم بين الاثنين، وهو المحافظة على الحركات في بنية القصيدة كلها، ما عدا ما أشار إليه سيبويه بالإنشاد بالترنم. ولقد بين لنا الجندي مفهوم الغناء البدوي بالشعر الفصيح بوضوح، حين تحدَّث عن عبدالمطلب فقال: «وكان عبدالمطلب في شعره البدوي، وسمته البدوي، وصوته البدوي، ولباسه البدوي - حين يلبس الكوفية والعقال - يخيل إليك أنك تسمع شاعراً من الأعراب الأقحاح، وفد إلينا من أجواز الصحراء، فتمتلىء منه روعة وإعجاباً»[2] ونسب قولاً إلى خليل مطران في حافظ فقال:

«أما تغنيه فبدوي، أخذه عن الشيخ عبدالمحسن الكاظمي وطريقته: أن ينطق بالكلمات ملحنة تلحيناً ساذجاً من إطالة في الحروف المعتلة، ورجفة في القرار كرة أربعة أنفاس، وتقتضب»[3].

أما الغناء بالشعر النبطي، فهو التغني أيضاً، لأن الإيقاع يتحكم في النوعين كليهما، إلا أن اللغة في الشعر النبطي تحدث تجاوزات كثيرة لا تسمح لها اللغة في الشعر الفصيح، كما بيَّنا ذلك. ونستدل أكثر على هذا من المثال التالي في شعر مشهور في الجزيرة العربية. إنه شعر «العرضة» فالشعر هنا يأتي أحياناً كثيرة في بحر الرمل. ولكن المؤدين للشعر يقيمون الإيقاع بما يجبرون من نغمات تحدث بسبب الاقتضاب والمد والتطويل،

---

(١) شفيق الكمال، الشعر عند البدو (بغداد، مط الإرشاد ب.ت) ص ٨١ - ٨٢.
(٢) علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر (مصر: مط دار المعارف ١٩٦٩ م) ص ٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٢.

والارتكاز، فيحسُّ السامع إيقاعاً معروفاً لديه ولكنه يفتقد اللغة المعربة التي تتحكم في الإيقاع، فمن ذلك:

يَـا اللَّهِ إنّي طَالِبِـكْ مِزْنٍ يْهِلِّي ... سَـامِـرٍ بَـرْقَـهْ وَرَعَّـادِهْ رِزِيـنْ
تِسِـعْ لِيـلَاتٍ عَلَيْنَـا مِسْتَـظِلِّي ... لِيْنِ تِخْضَـرْ دَارِنَـا عَجْـلٍ بَحِيْن
دَارِنَـا حِـنَّـا لَهَـا سِيْف يْسَلِّي ... فُـوْقْ هَـامَـاتِ الْعِـدَا حَـدِّه سِنِيْنْ
حِنْ جَـلَاَيْهَـا إِيلِيْنِ المُـوْتِ حَلِّي ... سَـاعِـةٍ وألا عَلَى طُـولِ السِّنِينْ
عَقِّبِ اللَّي لِيْ بِـدَا الـلَّازِمْ يْـذِلِّي ... لِيْ دَعَى الـدَّاعِي بِصُـوْتِ المِسْلِمِينْ
مَـا نِخَلِّي كَـافِـرٍ مَـا هُـو يْصَلِّي ... فِي مَنَـازِلْهَـا يَـرْبِّي لَـهْ جِنِيـنْ
مِن تِمـنَّـاهَـا يْبِيـهَـا لَـهْ مَحَلِّي ... دُونَهَـا بِـالـدِّينْ حِنَّا حَـالِفِينْ(١)

ويبقى بعد ذلك نوعان، هما النوع نفسه المسمى «الرجز» و«الهجيني» مع أن مفهوم الهجيني يعني أيضاً التغني كما سيأتي - فإذا كان الحداء بالرجز - والرجز يعتمد السرعة والحركة فتتداخل فيه الحركات خضوعاً لحركات الناقة - فإن الهجيني هو الرجز نفسه، يقول طلال السعيد: «الهجيني هو الغناء على ظهور الركايب حيث كان البدو يهيجنون وهم على ظهور ركائبهم بإيقاع يتناسب مع ركض الذلول ما يسمى بـ«الدرهمة» و«الزرفال» أي العدو العادي والعدو السريع، فلخطوات الذلول إيقاع وهي تضرب على الأرض بأيديها وأرجلها فتكون كالإيقاع بالنسبة مع ركض الذلول يسرع رتمه بالغناء إذا أسرعت بالعدو ويبطىء رتمة إذا أبطأت بعدوها... وإذا عرفنا أن البدو أيضاً يهيجنون وهم على «عدود الماء». أما عن التغني به فيقول: «كذلك كان أهل البادية يتسامرون على نغمات الهيجيني... وكذلك بالنسبة لمسير القافلة فإذا كانوا كثرة بالقافلة يغنون جماعيا وكل واحد على ظهر ذلوله. وهناك أيضاً «حادي العيس» حينما يسير بمقدمة القافلة ويهيجن وتتبعه القافلة كلها خصوصاً حينما يكون بمفرده،

---

(١) مبارك عمرو العماري، من قصائد العرضة، (البحرين، مط، الحكومة ١٩٨٨ م).

فإما أن يكون راكبا أو راجلاً وتسير المطايا خلفه على نغمة صوته» بل لقد قال طلال: «وكثيراً من الشعراء لا يعتبر الهجيني على أساس أنه مقياس للشاعر، فشاعر الهجيني يعتبرونه شاعراً ضعيفاً نظراً لسهولة نظمه وسرعة إيقاعه».

فمن أمثلة الهيجين ــ مما يتغنى به ـ قول عبيد العلي بن رشيد:

يَـا حْمُودْ أَنَـا عَـارِضِي شَـابِي	طَـرْدِ الهَـوَى جَـزْتْ أَنَـا مِنِّـهْ
يَـا كُـوْدْ وَضَّـاحٍ لأنْـيَـابـي	هَـذاك مِـنِّـي وَأنَـا مِـنِّـهُ
يَـامَـا حَـلاَ رَمْـيٍ لاَسْـلاَبِـي	وْرْكَـايْ سِـنِّـي عَـلَى سِـنِّـهْ
والـزَّيْنْ لَـوْ هُـو وَرَى الْبَـابِـي	لَـزْمَـنْ عْـيُـونـي يْـرَاعِـنَّـهْ
يَـا رَبْ تَـغْـفِـرْ لْـمِنْ تَـابِـي	الْـعَـبْـدْ مَـطْلُوبَـهِ الْـجَـنَّـهْ(1)

وبعد، فيبدو أنه لا مجال بعد الآن للخلط بين مفاهيم الغناء والتغني بالشعر، أو الربط بين الشعر النبطي والشعر باللغة الفصحى من حيث خضوع الإيقاع للغة. ويكفينا للتدليل على البون الشاسع بين الاثنين، أن نضرب مثلاً من الشعر باللغة الفصحى نفسه، لنجد كيف يخضع الشعر للغة المعربة وتكويناتها، يقول محمد العياشي عن غناء لفريد الأطرش وعبدالوهاب:

«وأبرع الناس في هذا الخطأ [الإيقاع] اليوم وأجهلهم بهذا المبدأ [مبدأ المحافظة على التناسب الإيقاعي] فريد الأطرش عندما يغني في الفصحى وذلك كقوله: «مكان ضرك» في إحدى أغانيه «عش أنت» والصواب أن ينطق «ما كان ضرك» بمَدِّ الميم. ونفس الخطأ ربما وقع فيه محمد عبدالوهاب كما في قوله في أغنية «كيلو بطرة»:

يَضْفَـاف النِّيـل ويَخُضْـر الـرَّوَابي

(1) السعيد، الشعر النبطي.

والصواب أن ينطق (يا ضفاف) و(يا خضر) بمَدِّ الياء. ولم يكفه أن أدخل الضيم على اللغة حتى أدخله على الإيقاع بزيادة حرف يختل به الإيقاع وهو حرف العطف. فتصرف في الشعر على هواه وقوَّلَ الشاعر ما لم يقل. ولا يستقيم الوزن إلا إذا قلنا:

يَا ضِفَافَ النَّيلِ يَا خُضْرَ الرَّوابِي(١)

فإذا كان الوزن في «يا ضفاف» (فاعلاتن)، واللغة بياء النداء (يا ضفاف) أيضاً، وليس (يضفاف)، يرفضان هذه التجاوزات البسيطة حتى في الغناء بهما، فما موقفنا إذن، من الشعر النبطي، الذي هو تصرف في الوزن ولحن في اللغة، وماذا نقول عن الغناء بهما على ظهور الرواحل؟ ألاّ نقيم بعد ذلك تفرقة حادة بين الغناء البدوي في النوعين، وألا نسمي الغناء البدوي في الشعر العربي الفصيح تغنياً ممن يدرك إيقاعه؟ وهكذا فإن الشعر النبطي يخضع أيضاً للغناء ويمكن التغني في بعض أوزانه.

إلا أن أبا العلاء سبق إلى الإحساس بالخروج البسيط جداً في الوزن للخروج البسيط جداً في تركيب اللغة فقال:

وكان لي كَرِيٌّ من أهل البادية... فكان لا يعرف موزون الأبيات من غيره، وكانت المرأة تحس بذلك... وكانت تنشد هذا البيت:

إذَا كُنْتَ مِنْ جَـرًّا حَبِيبِكَ مُـوجَعاً فَـلاَ بُـدَّ يَـوْمَـاً مِنْ فِـرَاقِ حَبِيبِ

فقالت يوماً:

إذْ كُنْتَ مِنْ جَرًّا رُجَيبٍ مُوجَعاً

---

(١) العياشي، نظرية ص ١٥٠.
وانظر الكمالي، الشعر عند البدو ص ١٠٦ ـ ١٢٧ حيث تحدث عن بعض التجاوزات في الشعر النبطي.

فعلمت أن الوزن مختل، فقالت:

إذَا كُنْتَ مِنْ جَرًّا رُجَيْبِنَ مُوجَعاً

فحركت التنوين وأنكرت تحريكه بالطبع، فقالت:

إذَا كُنْتَ مِنْ جَرًّا رُجَيبِكَ مُوجَعَا

فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن واللفظ».

وتحدث عن إنشاد منشد قول أبي بكر الشبلي الزاهد المتصوف ت ٣٣٤ هـ في بغداد:

بَاحَ مَجْنُونُ عَامِرٍ بِهَوَاهُ ... وَكَتَمْتُ الْهَوَى فَفُزْتُ بِوَجْدِي

وإذَا كَانَ في الْقِيَامَةِ نُودِي ... أيْنَ أهْلُ الْهَوَى؟ تَقَدَّمْتُ وَحْدِي

هكذا أُنْشِدتُه: «نودي» بسكون الياء، ثم قال: ولا أحب ذلك، وإن كان جائزاً وإنما يوجد في أشعار الضعفة من المحدَثين»[(١)].

ومن ثم، فإن شعر القريض وشعر الرجز، نوعان مختلفان كلية، ويمكن أن نفسر، حسبما رأينا سابقاً، كلمة المساور بن هند عندما سأله الحجاج: لم تقول الشعر بعد الكبر؟ فقال: «أسقي به الماء، وأرعى به الكلأ»[(٢)] فإن كان الشعر الذي يقوله رجزاً ناسب السرعة والحركة كالهجيني، أما إن كان شعره قريضاً، فلا بد أنه يتغنى به. ومن هذا قول زهير مستخدماً التغني بمعنى الغناء:

وَقَابِلٌ يَتَغَنَّى كُلَّمَا قَدَرَتْ ... عَلَى الْعَرَاقِي يَدَاهُ قَائِمَاً دَفَقَا[(٣)]

---

(١) المعري، رسالة الغفران ص ص ٥٨١ - ٥٨٢.

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١ ص ٣٤٩.

(٣) شرح شعر زهير بن أبي سلمى. القابل: الذي يقبل الدلو على رأس البئر. العراقي: الخشبتان اللتان كالصليب على الدلو.

ثم إنه مما يبين صعوبة النظم في الشعر العربي باللغة الفصحى ما يعانيه الشعراء أنفسهم من مشقة وجهد في قوله ونسجه. فهذا سويد بن كراع يقول:

أَبِيتُ بِـأَبْـوَابِ الْقَـوَافِي كَـأَنَّـمَـا ... أُصادِي بِهَا سِرْبَاً مِنَ الْـوَحْشِ نُزَّعَـا
أُكَـالِئُهَـا حَتَّـى أُعَـرِّسَ بَعْـدَمَـا ... يَكُـونُ سُحَيْـراً أَوْ بُعَيْـدَ فَـأَهْجَعَـا
عَـوَاصِـيَ إِلاَّ مَـا جَـعَـلْتُ وَرَاءَهَـا ... عَصَـا مِرْبَـدٍ تَغْشَى نُحُـوراً وَأَذْرُعَـا
أَهَبْتُ بِـغُـرِّ الآبِـدَاتِ فَـرَاجَعَـتْ ... طَـرِيقَـاً أَمَلَّتْـهُ الْقَصَـائِـدُ مَهْيَعَـا
بَـعِـيـدَةِ شَـأْوٍ لاَ يَـكَـادُ يَـرُدُّهَـا ... لَهَـا طَـالِبٌ حَتَّى يَكِـلَّ وَيَـظْلَعَـا
إِذَا خِـفْـتُ أَنْ تُـرْوَى عَـلَيَّ رَدَدْتُـهَـا ... وَرَاءَ التَّـرَاقِي خَشْيَـةَ أَنْ تَـطَلَّعَـا(١)

وقول النابغة الشيباني:

تَمَّتْ قَصِيـدَةُ حَقٍّ غَيْـرِ ذِي كَـذِبٍ ... فِي حَـوْكِهَا مِنْ كَـلاَمِ الشِّعْـرِ تَـأْلِيفُ
قَـوَّمْـتُ مِـنْـهَـا فَـلاَ زَيْـغٌ وَلاَ أَوَدٌ ... كَمَـا أَقَـامَ قَنَـا الخَـطِّيِّ تَثْقِيفُ(٢)

وقوله:

ثُمَّ قُـلْ لِلْمُـرِيـدِ حَـوْكَ القَـوَافِي ... إِنَّ بَعْضَ الأَشْعَـارِ مِثْـلُ الخَبَـالِ
أَثْـقِفِ الـشِّعْـرِ مَـرَّتَـيْنِ وأَطْـنِبْ ... فِي صُنُـوفِ التَّشْبِيبِ والأَمْثَـالِ(٣)

ومثـل تلك المواقف نجـدها عنـد الشاعـر النبطي أيضـاً كمـا قـال إبراهيم بن عبدالله بن جعيثن:

أَعَـدِّلْ مِنْ القِيفَانْ مَـا كَانْ مَـايِـلْ ... عَلَى غْيبةِ الوَاشِي خَبِيثِ الدَّسَايِسْ(٤)

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج ٢ ص ٦٣٥.
(٢) ديوان النابغة بني شيبان ٥٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤- ٦٥.
(٤) كمـال الأزهار النادية ج ٨، ص ١٦.

أما قول الهمداني: «أنشدني سعيد بن أبحر الهمداني وكان شاعراً بدوياً مطبوعاً:

يَا سَمْعِ يَا بَصَرِي لَوْ جَاءَكُمْ خَبَرِي لَكَانَ فِي عُذُرٍ نَاعٍ عَلَى كُورِ
وَفِي بَنِي عَامِرٍ نَاعٍ عَلَى خَاطِرِ وفِي قُرَى صَافِرٍ حُزْنٌ وَتَثْبِيرُ [(١)]

فمع أن الهمداني أطلق على الشاعر صفة البداوة، فإن إيقاعات هذا الشعر وتراكيبه، تصطبغ بطابع التلحين والغناء، وليس شعراً يعكس البداوة والصحراء، كما ألفنا، ويبدو ذلك واضحاً في اختلاف حركات الروي في جر «كور» ورفع «تثبير». مما يدل على أن الشاعر كان يخضع لإيقاع المفردات ولم يراع متطلبات اللغة. وهذا غير الإقواء في الشعر القديم، لأن الشاعر من رجال القرن الرابع الهجري، ولغته وعصره دليلان على تحضره لا على بداوته كما زعم الهمداني.

وربما كان هذا مرحلة من مراحل الشعر الحميني في جنوب الجزيرة العربية. وقد تكون المرحلة التالية للحميني هي مثل البيتين التاليين اللذين أوردهما ياقوت:

وَاعَوِيلاَ إذَا غَابَ الْحَبِيبْ عَنْ حَبِيبهْ إلَى مِنْ يَشْتَكِي؟
يَشْتَكِي إلَى وَالي الْبَلَدْ وَالدُّمُوعْ مِثْلْ غَيلِ الْبَرْمَكِي

ثم علق قائلاً: «وهذا شعر غير موزون، وهو مع ذلك ملحون»[(٢)]. وإذا كان ابن أبحر الهمداني، قد قال شعراً على وزن البسيط، ليكون شعراً فصيحاً، فقد وجدنا أيضاً جماعة من حضرموت، نظموا شعراً نبطياً، لأنهم أرادوا أن يتحدثوا إلى خصومهم البدو بلغتهم[(٣)] ولم ينظموا شعرهم

(١) أبو الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني، كتاب الإكليل، (بغداد: مط دار الحرية ١٩٨٠) ج ٢، ص ٦١ ـ ٦٢.

(٢) شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم البلدان (بيروت: دار صادر ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩ م) ج ٤، ص ٢٢٢.

(٣) كمال الأزهار النادية، ج ٢، ص ص ١٣٢ ـ ١٣٨.

الحميني المعروف لديهم، ومع ذلك فهم قادرون على الجمع بين النوعين.

ومن أمثلة الحميني قول الخفنجي اليمني:

بير العبر قالت لروضة أحمد قد عندنا حمَّام ودور مشيَّدْ
وسوحنا فيه الهزار غرّد والنّعيم غيّم فوقنا وأرعد
فحققي يا عجزة المخاوف ما فيك من معنى ومن لطائف
ومن معنى في شارع المخالف يلقاه غولى في الظلام ممسد[1]

ثم إنه ليس بين أيدينا ما يجعلنا نفترض ما افترضه أحد الدارسين، من أن الشعراء الجاهليين المعروفين في قبائلهم قد عرفوا «الحميني».

كقوله عن قول امرىء القيس:

تطاول الليل علينا دمون دمون إنا معشر يمانون
وإننا لأهلنا محبون

استعمل طريقة الشعر الحميني ولجأ إلى الحروف الصوتية والنون الساكنة في مقاطع لحنه[2]، فهو افتراض ليس له سند تاريخي، فكونه «استعمل طريقة الشعر الحميني» شيء خاص، وكونه يقول شعراً حمينياً شيء آخر، ذلك أن هذه الأشطر من الرجز، والرجز معروف في الجاهلية، أما هذا التنغيم في الكلمات، فليس دليلاً على أنه حميني.

وخلاصة الكلام في الموقف من الغناء والشعر باللغة الفصحى، والخلط بينه وبين الشعر النبطي، ما قاله صاحب الوساطة:

«هذه القضية إن سبقت على اطّراد قياسها زال نظام الإعراب، وجاز للشاعر أن يقول ما شاء، وأن يتناول ما أراد عن قرب، فيثقل كل مخفف،

---

(١) أحمد حسين شرف الدين، دراسات في الأدب اليمني المعروف بالحميني، الرياض مط الرياض ط ٢، ١٤٠١ هـ/١٩٨١ م) ض ٢٧.

(٢) أحمد محمد الشامي، قصة الأدب في اليمن، (بيروت: مط، المكتب التجاري، ط أولى ١٣٨٥ هـ/١٩٦٥ م) ص ٢١٩.

ويخفّف كل مثقل، ويحذف ويزيد ويغير الجموع، ويتحكم في التصريف، ويتعدى ذلك إلى حركات الإعراب، ويتجاوزه إلى ترتيب الحروف، فإذا كان هذا ممتنعاً ومتعذراً محجوراً فلا بد من حد يقف عنده الشاعر»[1]. ذلك إذن هو شعر الفصحى المنضبط باللغة والإيقاع، والخاضع للتنغيم مما يخرجه عن سواه، مما هو مختلف معه، وإن اتفق وإياه في بعض الظواهر والأحوال بعض الاتفاق.

---

(١) القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، (مصر: مط عيسى البابي الحلبي وشركاه ط ٤، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٦ م) ص ٤٥٣.

الفصل الخامس

حول الشعر الشفهي
من كتاب: الشعر الملحمي لمؤلفه: س ـ م ـ بورا

النظم ـ اللغة:

ينظم الشعر الملحمي من أجل الاستماع، وهو يختلف في هذا كلية عن الشعر المكتوب، فالجمهور يطالب المنشد بكل تفاصيل إنشاده وحكاياته، وعلى المنشد أن يشد انتباه ذلك الجمهور. وذلك لأن الجمهور أمي في العادة، ومع ذلك يمكن أن يوجد الشعر الملحمي في المجتمعات التي تمارس فيها الكتابة، ولكن أهم نقطة فيها هي الإنشاد العلني. ويقترن الإنشاد بالارتجال، فالشاعر الملحمي لا بد أن يكون قادراً على الارتجال وليس من الضروري أن يعيد ما قاله كما هو، ومن هنا يأتي الاختلاف في الرواية.

وهكذا تتجدد الأوضاع وتستمر في التجديد حتى إننا نصادف شيئاً مغايراً لما بدأ أول مرة. ولا تمتلك أي قصيدة الثبات إلا إذا كانت مدونة وذلك عندما تصبح إرثاً وطنياً. ولهذا فإن الموهبة الإنشادية تقترن بالادعاء بأن شياطين الشعر هي التي تلهم الشاعر عندما يواجهه الجمهور بمطالبه.

وهذا يعني أن لدينا مخزوناً من العبارات النمطية، وهو ما يعرف غالباً بـ (عناصر الإنتاج). فالشاعر يتعلم في البداية عدداً من القصص حتى يألف

شخصياتها وخصائصها فيركز عليها. ثم يحفظ مجموعة ضخمة من القوالب الصياغية التقليدية المتنوعة والمناسبة للوزن الذي يقول فيه الشعر، فيكون مهيأ لأي احتمال وبذلك تطّول القصيدة، ولكن قد يتوقف المنشد فيتحول من الشعر إلى النثر.

وتأتي القوالب الصياغية على شكل جُمَل ثابتة أو أوصاف، أو حتى على شكل أشطر أو أبيات كاملة، فهي تؤدي وظيفة مهمة جداً، حيث إن المستمعين يرتاحون لسماعها ويتأسون بها، ولا شك أنها إحدى الوسائل المعتمدة في الشعر الشفوي، وعلى العموم فهي تختلف من منشد إلى آخر حسب الموهبة، ويرتاح المستمعون كثيراً إذ اطمأنوا إلى ما يقوله ولما يُدخِله من حكايات طفيفة على القصة القديمة، ويعتمد نجاحه على الملاءمة بين مخزونه من القوالب الصياغية وما يستجد لديه هو من أشعار، ولذا فليس هناك رقابة على حريته في الإنشاد، ويستطيع المنشد الناجح أن يضيف قوالبَ صياغية من عنده، ولا يصبح ذلك مستغرباً.

ويعتبر الشعر الهومري من أقوى الأدلة على قوة تلك الطريقة التقليدية التي لا بد أن هومر كان يسترجعها بحذافيرها عن سابقيه. فقد كان يعيد ألفاظاً بعينها عندما يتعامل مع المواقف التي اعتاد عليها. وطالما أننا نجد تلك القوالب الصياغية منتشرة في الشعر فباستطاعتنا الحكم على أنها كانت تعمتد على الارتجال وأنها تؤول إلى التقليد الشفوي، حتى لو كان المنشد قد عاصر الكتابة.

ويمكن ملاحظة شيء من التفاوت بين الشعر المرتجل شفوياً والشعر الذي استمر حتى عصر التدوين، ولكنه مرتجل شفوياً أيضاً.

ومن هنا فالشعر الملحمي ينقسم قسمين:

١ ــ شعر يولد مباشرة في الارتجال ومن أجل الارتجال. وهو معتمد إلى حد كبير على القالب الصياغي، ويعتمد مدى تحرره من القالب

الصياغي على مقدرة المنشد الفنية، فهي التي تتيح له ابتداع قوالب جديدة.

٢ ـ شعر عاش في فترة التدوين: وفيه يتمكن المنشد من خلق قوالبه الشخصية مما يكشف عن طريقتين مختلفتين، وإن تكن متداخلتين.

وسائل الرواية:

لدى الشاعر الملحمي إلى جانب القالب الصياغي وسائل أخرى يستعين بها على أداء روايته، وهي متوافقة مع قدراته، ومع أذواق المستمعين فهي ليست بجديدة على الاثنين.

والوسائل هي:

١ ـ **التكرار**: كلمة كلمة، وهو يؤدي بالنسبة للجمهور الساذج إلى تأكيد المعنى، وترابط التفصيلات، وتقرير الحقائق، كما يعكس شخصية القائل، ووضع الأحداث ولفت الانتباه.

ومعظم التكرارات تكون أبياتا قليلة، وقد تكون طويلة طولاً كبيراً إذا ما اقترنت بناحية شعائرية.

وقد تعاد أحياناً القطع عدة مرات لحاجات ثانوية، وربما جاء المعنى مكرراً من غير الألفاظ نفسها، وقد نجد التكرار في مطالع بعض المقاطع لاستعادة الوقائع السابقة.

٢ ـ **التشبيه**: من أقدم الوسائل البلاغية التي لجأ إليها المنشد القديم، لأنه يخاطب العين والمشاعر في آن واحد، ولأنه يعبر بصدق عن تلك المشاعر والأحاسيس.

وتصبح المقارنة بسيطة وقصيرة جداً، وربما خلت القصيدة من التشبيه لأسباب فنية أو موضوعية أو شخصية، ولكن الغالب على الشعر الملحمي العناية بالتشبيه.

وعلى العموم يصبح التشبيه ذا طابع نمطي، وجل اعتماد التشبيه على أدوات التشبيه.

ولكن قد يستعمل المنشد التشبيه المُرَكَّب المنفي، وهو أقل انتشاراً من تلك التشبيهات متعاقبة، وقد يستعمل أيضاً التشبيه التمثيلي. ويقع التشبيه عادة بصرياً، أو تخييلياً، ولكنه لا يخرج عن حدود كونه قالباً صياغياً مألوفاً لدى المنشد، يعتمد استعماله على مدى علاقة كل ذلك بالإنشاد.

٣ ـ **المطالع**: تبدأ المطالع بداية تقليدية بأبيات استوعبها المنشد من سابقيه ويستخرجها من مخزونه الشعري.

وهذا هو طابع أغلب قصائد الشعر الملحمي، وذلك لأن الجمهور نفسه يطالب بذلك، وقد يكون هذا في القصائد القصار أو في القصائد الطوال، وأحياناً تأتي خلال تلك القصائد وهي مطالع تأتي حسب الموضوعات مثل: وصف الضيافة، ووصف المحاربين، ووصف الطير. ووصف شخصين أو أكثر، ووصف وصول خبر ما، ووصف الطيف.

أسلوب الرواية:

لا شك أن هناك إضافات كثيرة ليست جوهرية تضاف على الأحداث، ويمكن حذفها من القصة، إلا أنها بالنسبة للجمهور شيء ضروري. ومع ذلك فإضافتها تجذب شيئاً من التفصيل والإضاءة والمتعة على الشخصيات وظروف حياتها.

والواقع أن الشعراء قد يتجاوزون ذلك إلى زيادات تحبب إليها الجمهور، وكل الشعراء الملحميين يلجأون إلى هذه الطريقة بدرجات مختلفة، بحيث تصبح جزءاً من العملية الروائية والشعر الصحيح.

مداخل ومخارج الشخصيات:

يأتي البطل غريباً إلي حد كبير فيرحب به الجمهور ويستمتع معه هناك، ونصادف كرم الضيافة والرجولة، ويراه بعض الحراس فيستفسرون

عن وضعه ووضع الزوار الخاصين معه، ثم يغادرون إلى حضرة الملك. ولا بد من إجراءات للتأكد من هويتهم بعد ذلك. وقد تكون المداخل صعبة فيواجه البطل بعض المتاعب قبل الولوج إلى داخل المكان.

أمّا... المخارج فتكون بتبادل المشاعر بين الضيف البطل وضيفه، ثم تبادل الهدايا ومغادرة البطل في احتفال مهيب.

وهناك بعض الإضافات مثل: منظر ما قبل خروج البطل، ومنظر صحوته صباحا،ء ومنظر ما قبيل منامه، وحالته في النوم وأحلامه، وهيئته ولباسه. وطبيعي أن يُعنى الشعر الملحمي عناية تامة بلباس المحاربين، خاصة وقت المبارزة، ويتصل بذلك تخفي البطل في زيّ ما غير زيه المعروف، ووجبات الطعام والشراب، وعلاقات البطل بهما، وما يتصل بهما من حفلات غناء ورقص. وهناك وصف إبحار البطل عند من يسكن السواحل وتنقله عبر البحار، ووصف الخيول حرباً أو سلماً وامتطاؤها حتى بالنسبة للآخرين غير البطل.

التقليد والرواية:

يحافظ التقليد على الشعر الملحمي، بحيث إن رواته يتعلمون حرفتهم عن طريق من هم أكبر منهم ويؤدّون عملهم بالطريقة نفسها تقريباً. ولا يقتصر ذلك على الأوزان والقوالب الصياغية، بل يشتمل على القصص وعلى الأفكار الرئيسة وعلى الأدوات الأدبية، فعندما تنظم القصيدة ذات مرة وتنشد، فإنها عادة ما تُفْقد ما لم يحالفها الحظ، أحياناً نادرة جداً. فتدون.

ومع ذلك فإن الشاعر الملحمي يعيد القصة نفسها ويعيدها بأشكال مختلفة نوعاً ما. ولعلها وفق هذه الظروف تَثْبت عبر القرون.

ومن هنا فربما يحدثنا عن رواية قصائد، على الرغم من أنها ليست القصائد الحقيقية التي رويت ولكن مادتها وطريقتها. فمثل هذه الرواية هي

رواية مختلفة عن النصوص المدونة في المخطوطات كما هو واقع بالنسبة للآداب اليونانية والرومانية.

فالكاتب ينسخ نصاً، ثم ينسخ نسخه ناسخ آخر حتى إن ما دُوِّن أولاً قبيل الحقبة المسيحية ما زال محفوظاً في المخطوطات من عصور ما قبل الانحطاط فعصور الانحطاط. وينطبق ذلك على الإلياذة والأوديسة ـ اللتين ربما مرتا بتلك الأوضاع. ومهما يكن فإن كل ذلك حدث في فترة ما قبل التدوين حسب التالي:

هناك زعم بأن القصائد الملحمية ظلت شفوياً محفوظة عن ظهر قلب طوال عدة قرون دون الاستعانة بالكتابة، ودون تغيير جوهري في النصوص، وهذا مختلف اختلافاً واضحاً عن الطريقة التي تعلم فيها الرواة المتجولون مستعملو القيثارة Jongleurs في أناشيد الجست Chanson de geste في فرنسا في العصور الوسطى. وإنه لمن المفترض أن نصاً مكتوباً بين أيديهم، وأن أولئك استعانوا به، إلا أنه في أغلب الأحوال لم يكن هناك نص مكتوب، وكان من المفروض أن يتعلم الشاعر الملحمي قصائد كاملة عن ظهر قلب عن طريق الاستماع إليها وهي تنشد.

إن ذلك هو ما يمكن عمله ولكن هناك دليل ضعيف على أنه كان معمولاً به، ولم يستطع شادوكس Shadwicks في تحليله للموضوع أن يجد حالة صحيحة تنطبق على الشعر الملحمي.

حقاً إن الأنساب تُستذكر، ويحافظ عليها طويلاً في أفريقيا وبولونيا، ولكن الأنساب ليست قصائد ملحمية، والمحافظة على الأنساب مطلوبة لأغراض سياسية وعائلية.

وبالمقابل فإن حفظ الشعر الملحمي يبدو غير محتمل، ففي كل البلدان التي يمكن التأكد فيها من ذلك، نجد المحافظة على جوهر القصيدة، ولكن ليس على كلماتها المضبوطة، وهذا يبدو شيئاً طبيعياً تماماً. وعلى العموم فليست هناك بالتأكيد إلا حالة واحدة استثنائية، وإذا كان الخبر

عنها صحيحاً، فإن راستكو بترفيتش Rastko Petrvić قد وصف قصيدة ملحمية سمعها في السودان، فقال: إذا لم تكن من أجل فيلوه Vuillé فإني لم أكن لأعلم بأهمية كورلي كورو- Korlikoro ' ومعناه لقد تجنبت هذا المكان كبقية المسافرين، حيث إن له المعنى نفسه عند الزنوح، كما عندنا نحن. لقد اكتشف فيوله ملحمة عظيمة عن سومان غورو- Sumanguru - ودوَّنها وتدَّعي الأسطورة: أنه حدث في هذه القرية التي يعني اسمها «تحت الجبل» معركة فاصلة بين سوندوجات - Sundujat - القائد المسلم زعيم مالنكا - Malinka — وسومن غورو قائد الفيتشيين (البدائيين) وزعيم المنبارا. ولا بد أن المعركة حدثت في القرن الثاني عشر الميلادي أو القرن الثالث عشر الميلادي، وقد قتل سومن غورو في كورلي كورو بعد هزيمته. كما يروي ذلك جماعة المغنين من المالنكا وقد أشاد رجال مسنون، يطلق عليهم رجال، بمفخرة سومن غورو بطل الفيتشيين، وهم يغنون ذلك بمصاحبة الربابة التي يعزفون عليها كأنها طنبور، ويبلغ طول الملحمة ١٠,٠٠٠ - عشرة آلاف بيت بلغة قديمة يتداولها الخلف عن السلف وسط أسُر معينة، وتعرف القبائل المجاورة الملحمة كلها عن ظهر قلب كلمة كلمة، مع أنهم لا يفقهون حرفاً منها.

إن ذلك ملفت للنظر ولكن نظرة فاحصة إليه تثير الشكوك فيه:

أولاً: فمع أن المنبارا يؤكدون أن القصيدة ظلت محفوظة لمدة ألف عام فليس لديهم ما يدعم ذلك. والواضح أن الناس البدائيين يفعلون ذلك، لأن القصيدة تقليدية، وإضافة إلى ذلك فإنه طوال هذه الفترة لا بد أن القصيدة تعرضت لتغييرات هامة، ومن الصعب القول إنها احتفظت بشكلها الأساسي، ففكرة المنبارا عن المحافظة على القصيدة كلمة كلمة، لا يعني أكثر من أن الأطر العامة للقصة هي ما حافظوا عليه منها.

ثانياً: إنه من غير المحتمل أن تكون القبائل المجاورة التي لا يعرف أصحابها لغة المنبارا قد احتفظت بالقصيدة بأكملها عن ظهر قلب، فربما

عرفوا شيئاً من عباراتها أو محتوياتها، ولكن تقرير فيلوه مثار استفهام كبير. إذ يبدو أنه من المحتمل جداً أن قصة كورلي كوروروبت بالطريقة نفسها، كبقية موضوعات الأغنية الملحمية، ومع أن لها تاريخاً قدره ٨٠٠٠ سنة، فلا بد أنها تعرضت لتغييرات جمة. وهذا الاستثناء المشكوك فيه يجعل القصائد الملحمية غير محافظ عليها لكونها حفظت عن ظهر قلب جيلاً بعد جيل.

التراث القديم والرواية:

ومثال آخر أحسن حالاً من المثال الأول، وذلك عندما يتوافر لدى الشاعر الذي يستطيع القراءة، قصائد ذات نصوص مدونة، يستعملها سنداً لروايته. إن ذلك مختلف عن محض نسخ النصوص، وذلك مثل ما حدث بالنسبة للقصائد الهومرية بعد تدوينها الأول أو مثل ما حدث بالنسبة للبيوولف ـ Beowulf ـ في فترة الانتقال بين تدوينها الأول حوالي القرن السابع الميلادي ووجوده المخطوط، حوالي القرن الألف الميلادي. وذلك يعني أن القصيدة كان لها حياة رئيسة خلال الإنشاد وأنها ظلت تُروى مشافهة، ولكن الشاعر استعمل مادة حصل عليها من الكتب.

وهذا بالتأكيد هو الوضع بالنسبة لملحمة جلجامش Gilgamish إن دراسة هذا الواقع ليست يسيرة، نتيجة لحالة الألواح المكتوبة عليها القصيدة، ولكن يمكن مقارنة النص الآشوري المكتوب في القرن السابع ق م، وهو أطول وأفضل نص مكتوب مع البقايا المتبقية من النص البابلي القديم المكتوب حوالي ٢٠٠٠ ق م. وإنه لمن الواضح على الرغم من نقاط الاختلاف البسيطة أن هناك تشابهاً كبيراً بينهما في الخطوط العامة وفي التفاصيل.

فمثلاً عندما بكى أنكيدو ـ Enkidou ـ على فقد حبه بعد قتاله ضد جلجامش، طمأنه جلجامش بالكلمات نفسها في الروايتين. ولا يمكن

تفسير هذا التشابه إلا بكون الشاعر الآشوري يعرف شيئاً عن الرواية القديمة.

ولا يعني ذلك أنه كان لديه النص البابلي المحدد الذي بين أيدينا، ولكن لا بد أنه استقى ذلك من نص مشابه إلى حد بعيد.

ولم يمنع ذلك من أن يقوم بتغييرات من عنده، وأن يكيف القصة بما يتوافق وذوقه الخاص، ولكن حقيقة كون ملحمة جلجامش في القرن السابع ق م تظهر توافقاً مع روايتها البابلية القديمة، تبين مدى تأثير الكتب في المحافظة على تقليد الشعر الملحمي.

أما عن أنشودة رولان فإنه لمن المؤكد أن رونالد استقى مادته من مصدرين:

الأول: أنه كانت هناك قصيدة نظمت حوالي ١٠٠٠ م ذائعة بين الناس في أشكال مختلفة.

الثاني: مصادر أخرى متعددة غير واضحة، فمع أن مخطوطة أكسفورد ربما يعود تاريخها إلى (١١٦٠ م) فإنه يبدو أن القصيدة نظمت قبل ذلك بقليل، أي حوالي ١١٥٨ م. ولهذا دونت مباشرة بعد نظمها حيث إن التدوين في القرن الحادي عشر الميلادي كان متيسراً في الأوساط الدينية وحيث كان للشاعر رونالد أصل في تلك الأوساط. كما يشير الشاعر إلى أنه استعمل مصدراً مكتوباً كتبه الراهب غايلز ـ st Giles ـ مما لا يدع مجالا للشك في أن الشاعر تثقف بثقافة ما.

وفي العصور الحديثة، هناك فرصة للتعلم من الكتب أكبر مما كان في الماضي، ومع ذلك فإن شعراء الملاحم الروس في القرن التاسع عشر، كانوا يعتمدون في غالب الأحيان على الرواية الشفوية. وعلى العموم فإن الكتب لا تلعب إلا دوراً محدوداً في رواية الشعر الملحمي.

إن بداية الشعر الملحمي غائرة في مجاهل الماضي، ويعود ما بين أيدينا منه إلى التكوينات الأولى للمجتمعات الحديثة.

فقد كان للشعب الألماني شعر ملحمي في بداية القرن الأول الميلادي، وربما سبق ذلك ماض طويل.

وهكذا بالنسبة للشعب الروسي فإن ما يتوفر لدينا يدل على أنه كان لديهم شعر ملحمي في القرن الحادي عشر الميلادي أو القرن الثاني عشر الميلاديين.

وفي بلاد العرب في القرن الثالث عشر الميلادي، أو القرن الرابع عشر الميلادي.

وإن أقدم شعر ملحمي متوفر لدينا هو شعر الشعوب السامية في آسية. ومن أشهره:

ملحمة جلجامش، والملحمة الكنعانية الأغاريتية من رأس شمرا.

وحسب الألواح المدونة فيها ملحمة جلجامش فإن أقدم تاريخ لها هو سنة ٢٠٠٠ ق م. ويدل بناؤها التام على أن تقليداً تاماً كان قد سبقها، ولكنا لا نعلم عن ذلك شيئاً. وحيث إن حكاية الطوفان تعود إلى الألف الرابع قبل الميلاد كما حكاها في الملحمة أوتانبيشتم Uta - Napishtin فهي قصة سومرية، فإن بعض مواد الملحمة قديم قطعاً، ولكن ليس بالضرورة أن تكون تلك المواد ملحمية. فأوتانبيشتم ليس بطلاً مثل جلجامش، ويبدو أن قصته جاءت من قصيدة دينية وجدت في بابل قبل مئات السنين قبل أن تتطور النظرة الملحمية وقبل أن يستلزم الشعر الملحمي ذلك النوع من الشعر.

أما القصائد الكنعانية من رأس شمرا أغاتا وكيريت، فقد جاءت من القرن الثالث عشر قبل الميلاد. وحيث إن إطارها ديني، فإنه من المحتمل أن لا يكون الشعر الكنعاني أكثر قدماً من ذلك التاريخ.

أما بالنسبة للتار، فإن الشعر الملحمي عندهم قد يعـود إلى القرن الثامن الميلادي.

وربما عاد الشعر الملحمي اليوناني إلى القرنين الثاني والثالث عشر قبل الميلاد، حيث جاء هومر فيما بعد فاستفاد مما سبقه.

وقد تنفصل لغة الشعر الملحمي إلى لهجات بحيث تتخذ كل لهجة طابعاً خاصاً بها.

ومن الملاحظات على الشعر الملحمي:

١ ـ الحديث عن أزمنة غابرة لا يعرفها الشاعر وذلك نتيجة لاستخدام القالب الصياغي حيث تأتي ألفاظ عتيقة لم يعد لها مجال في الاستعمال. مثل لغة «هومر» التي لا يمكن بتاتاً أن تحدث بها الرجال. وهذه اللغة لا شك أنها تشكل عائقاً بالنسبة للناس العاديين. ولكن ألفتهم لها منذ الصغر تجعلها مقبولة. وهي بالنسبة للقـراء المعاصرين مخزون من الماضي القديم ويفسـر هذا المفهـوم حول (لغـة خاصـة) Kunstsprache، مـا يـدور بين الباحثين حول بعض القصائد التي يظن أنها مرت بمراحل متعددة وتغييرات من لهجة إلى لهجة. وهكذا تبقى قوالب الشعـر الملحمية الصيـاغية في الذاكرة عدة قرون.

٢ ـ الاحتفاظ بعادة من العادات القديمة التي لم يعد لها وجود.

٣ ـ الاحتفاظ بتفاصيل جغرافية معينة ليس لها صلة بواقع بالشاعر.

٤ ـ الاحتفاظ بذكرى ماضية لمواد تعود إلى أزمنة سابقة على زمن الشاعر، ولم يرها هو بنفسه كالآت الحرب وغيرها، كما في تناول هومر لدرع آخيل.

٥ ـ الاحتفاظ ببقايا من معتقدات وأفكار دينية حلت محلها معتقدات وأفكار دينية جديدة.

٦ ـ الاحتفاظ بأفكار قديمة تعود إلى مراحل بدائية مثل قصة الأب الذي تخلص من ابنه، كما في قصة أوديب، أو أن هذه الأفكار من ابتداع شاعر ما، كما في تخلص قصة «أوديسيوس» مع «السيكلوب» في الكهف، والتي جاء بها «هومر»، وكما في فكرة تضحية «جلجامش» بحبه لعشتار من أجل صديقه «أنكيدو» وفكرة «الزوجة العاشقة» التي في الأوديسة مع زوجة «بروتيس» ومعشوقها بيلير وفون.

الشاعر الراوية:

لقد قيل بمجهولية اسم قائل الشاعر الملحمي، فنحن لا نعرف شيئاً عمن نظم بعض تلك الملاحم، ولا يذكر الشعراء الرواة أسماءهم إلا قليلاً. وما لم يقم التدوين بعمل ذلك فإن القصيدة تظل مجهولة المؤلف، ومن هنا فإن هناك من يرى أن المجهولية عنصر مهم من عناصر الشعر الملحمي، ولذلك تقول النظرية:

«مهما كان الشاعر الملحمي مبدعاً، فإنه فيما يبدو، لا يعتبر إلا منشداً، أو فناناً دون أن يكون مؤلفاً، وفي ذلك بعض حق، فالشعراء الملحميون الشفويون الذين يستقون فنهم من الآخرين، ممن غَنَّى قبلهم، لا يدَّعون حقوق ملكية النصوص، ولا يقيمون اعتباراً لكون تلك النصوص غير مبتكرة من عندهم. وهم يقتنعون إذا ما قدَّموا رواية جديدة لحكاية قديمة، فمهمتهم هي أن يحافظوا على التقليد بالطريقة السليمة. وإذا ما تدخلت ظروف العرض في أدائهم فإنهم قلما يتأثرون بمشاركة الآخرين في ذلك. وبما أن الشاعر الملحمي يرى أن التراث أو الإلهام هما مصدر إيحائه فإنه ليس في موقف يجعله يدعي لنفسه أكثر مما يستحق.

ولكن هذا لا يعني أن الشعر الملحمي مجهول النسبة بالضرورة، أو أن الشعراء الملحميين دائماً متواضعون جداً بحيث لا يدَّعون أن ما جاءوا به ليس من عند أنفسهم. فالواقع أنهم ليسوا بهذا التواضع، وحتى لو كانوا كذلك، فإن الجمهور المستمع لن يتركهم مغمورين، إذ تطير شهرة الشاعر

الراوية بعيداً إلى أرجاء نائية بين الشعوب الساذجة، وتُعطى له أهمية ما، في حال وصولهم إليه.

ومهما تكن النصوص مجهولة النسبة، فالشعراء الملحميون معروفو الهوية، وهذا يستبعد ألا يدَّعوا مشاركتهم في النظم.

ويمكن تفسير مجهولية النسبة في النصوص تفسيراً بسيطا،ء فلكل قصيدة عندما تنشد، وجودها الخاص ثم إن الجمهور المستمع، يعرف من هو الشاعر، فهو ليس في حاجة إلى أن يذكر اسمه في قصيدته حيث إن ذلك شيء مألوف للمستمعين المهتمين بذلك في كل مناسبة. وهو لم يفكر في الوقت الذي قد تدون فيه أو يحرص الناس فيه على اسم المؤلف. فهو لا يعرف معنى للكتابة أو للقراءة. ونحن لم نعرف عن الشاعر الملحمي شيئاً إلا عندما قام المدونون بذكر اسم من ينشد القصائد، وعلى أية حال فعندما تنسب القصائد إلى مؤلفين كما في مجموعة بيليني Byliny، فإنه يمكننا علاوة على الحصول على بعض المعلومات الهامة، أن نلاحظ كما في حالة تروفيم ريابينين Trofim Ryabinin بعض الخصائص الشخصية المميزة لفنهم، ومع أن هذا الفن تقليدي ومتعارف عليه، فإنه يسمح بإلقاء بعض الضوء على شخصية الشاعر، كما يسمح له بالتعبير عن ذوقه الخاص به وحكمه وابتداعه هو. ومن السهولة أن نفهم غياب أسماء ناظمي القصائد الشفوية، حيث إن الزمن قد فعل فعله في الذاكرة، كما أن المدونين لم يحرصوا دائماً على ذكر تلك الأسماء. ولكن هذا شيء يختلف اختلافاً كلياً عن القول: إن الشعر الملحمي مجهول النسبة بالضرورة لأن الشعراء لم يزعموا أنهم مسؤولون عما يغنون.

والحقيقة أن أسماء الشعراء معروفة ومحفوظة في حالات معينة، فقد لاحظ الدارسون أن أسماء معينة ترد كثيراً في بعض الملاحم الحديثة ينسب لها قول القصائد، ويعرف الناس تلك الأسماء. وفي الملاحم القديمة تنسب لأسماء معينة قول القصائد. وإنه لمن المألوف أن تنسب القصائد

إلى شعراء بأسماء معينة، وقد تكون تلك النسبة خاطئة، خاصة في حالة أكثر من اسم لقصيدة واحدة، ولكن الحقيقة تظل أن فكرة نسبة القصائد إلى شعراء بأعيانهم كانت جارية بينهم، وكما تتعرض الحقائق التاريخية لعوادي الزمن، فإن أسماء الشعراء تتعرض أيضاً لذلك، ولكنها تبقى في الذاكرة الشعبية منسوبة لها أعمال معينة بعد وفاة أصحابها لسبب أو لآخر.

ولقد كان التدوين في صالح الشاعر الملحمي الأمي فحفظ اسمه مقروناً بقصيدته، ولو لم تكن القصيدة ذات أهمية لما حفظ الاسم. وقد تشكل بعض الملاحم مشكلة عويصة حين يذكر لها أسماء شعراء متعددين على نحو ما، كالملحمة الفرنسية أنشودة الجست Chanson de geste حيث ذكر لها ما يقارب خمسة عشر اسماً، ويجب أن نلاحظ أن أسماء الشعراء من الطبقات الرفيعة تظل مستذكرة، بينما تصبح مغمورة أسماء الشعراء من الطبقات الدنيا.

وفي حالة التدوين تنسب القصيدة إلى شاعر ما من غير أن يدل ذلك على اسمه في نص القصيدة نفسها، ويقوم بذلك إما التقليد الشفوي، أو التقليد الكتابي، مما يؤدي إلى الخلط في الأسماء بين الشاعر الذي قالها والكاتب الذي دونها.

ولقد كان الملوك والأمراء في الماضي القديم يغنون أحياناً الأغاني الملحمية. وقد حدث ذلك عندما كان الفن محبباً لدى الناس كافة، وكان الحكام ممن ينظرون إلى أنفسهم نظرة الأبطال، يقومون برعايته وكانوا يتطلعون إلى مجد الماضي.

وكان الشعراء الملحميون يمارسون فنهم باحتراف في بلاطات الحكام، ولكنهم لم يكونوا من مرتبة عالية، بل من مرتبة السحرة والكهان، ولكنهم لم يكونوا عبيداً.

وكان للشاعر الملحمي حضور في أوقات الحرب يلهب بحضوره مشاعر القائلين ضد أعدائهم وربما كان هو نفسه محارباً مثلهم.

ولم يكن وجود الشاعر الملحمي قاصراً على بلاطات الحكام، فقد كان له وجود أيضاً في مجالس الشيوخ وكبار القوم، وكان أقل أولئك اهتماماً به التجار ورجال الأعمال.

وفى أزماننا الحاضرة ينتمي الشعراء الملحميون إلى طبقات الشعب، ويمارسون أدوارهم، بين جماهيرهم ومن الصعب في هذه المرحلة التمييز بين المحترف والمبتدىء في الفن، ثم إنه في بعض البلدان، كروسيا، يقوم الشاعر الملحمي بأعمال أخرى، حيث يمارس فنه في أوقات فراغه، ومع ذلك فحتى بين الطبقات العاملة قد يوجد الشاعر الملحمي المحترف والمتجول في آن معاً.

وللمرأة دور في رواية الشعر الملحمي، فبعض النساء يقمن بذلك على ندرة، ولكن كثيرات منهن يحفظن الكثير منه.

وللرجال العميان احتراف في أداء الشعر الملحمي قديماً وحديثاً. وفي بعض الفترات كان الشاعر الرواية يتعرض لإيذاء كثير، إما بسبب معتقد ديني أو نظرة سياسية.

إن كثيراً من الشعراء المحلميين يدَّعون الإلهام من الآلهة أو الشياطين أو يزعمون أنهم رأوا رؤيا ـ ما ـ مكنتهم من قول الشعر. وكان الشعر الملحمي في ابتداء مهنته الشعرية يلازم من هو أكبر منه في هذه المهنة فيتعلم منه. ويعني ذلك:

أولاً: أن المبتدىء ذا الموهبة والمقدرة في الفن يبتدىء صغيراً مع امتلاكه لحافظة قوية. ولا شك أن العمل نفسه وطريقة الأداء، يستوجبان ممارسة طويلة.

ثانياً: لا يقتصر المتدرب على محيطه بل يتعدى ذلك إلى مغنين آخرين.

ثالثاً: لا بد من أن يتمتع المتدرب بمواهب خاصة كالذاكرة القوية والأداء المسموع والتذوق والحصافة.

رابعاً: تمتع الجمهور بذلك.

وقد تنعكس طبيعة التقليد الشعري على المهنة، وعلى المحيط، بحيث يمكن أن يوجد تنظيم أُسَري للشعراء الملحميين، أو في تنظيم ملحمي يتوارثون الفن فيما بينهم، مما يؤدي إلى شهرة أحدهم ونسبة كل الأعمال له، مما يفتح باباً للزعم والإدعاء، ومع ذلك تظل طريقة الآداء تحمل بعض وجهات الاختلاف أحياناً.

الخاتمة

إذا كان من ثمرة لنظرية الرواية الشفوية، فهي أنها حركت البحث العلمي حول الشعر الجاهلي، بعد أن مر بفترات جمود، راح الدارسون فيها يدورون حول القضايا التي أثارها طه حسين عن الانتحال، وما يتعلق بالحياة الجاهلية فيما يتصل بالدين والسياسة والاجتماع... إلخ، فيما قبل مجيء الإسلام. ومع تكدس الكتب على الرفوف، إلا أن أغلبها في واقع الأمر يعاود تكرار ما قاله الآخرون، إما نقلاً، وإما جدلاً.

وما هذه الموضوعات التي مرت بنا، إلا ثمرة من ثمرات تلك الحركة التي نأمل أن ينتقل صداها إلى مجالات التطبيق، فنشرع في البناء من جديد، ونستمر في العمل على مواكبة النشاطات العلمية، محققين بذلك شخصيتنا المتميزة ومثبتين قدراتنا على تحقيق الذات، ومبرهنين في الوقت نفسه على وعي بما يدور حولنا، وبما نعمل من أجله.

وإن أهم ما ينبغي التأكيد عليه، هو السعي الحثيث لتحقيق أصالة علمية، لا تنجر وراء المسميات، فترضى باليسير المحدود من التحصيل. ولا شك أن هذا مطلب عسير في هذا العصر، الذي تتغلب فيه الدوافع الذاتية على المصلحة العامة وتسيطر فيه التطلعات الآنية على الأهداف الإنسانية.

ومن هنا فإن أسماء مثل زويتلر، مونرو، لن تدهشنا كثيراً، وسواء أكان الكتاب باللغة الإنجليزية أو باللغة الألمانية، فإن قيمته هو في مدى استيعابه للشعر الجاهلي استيعاباً يدل دلالة صريحة على فهم متعمق لهذا

الشعر. وقد وجدنا بعض العلماء الغربيين أنفسهم، يرفضون ما جاءت به تلك النظرية رفضاً كلياً، كما أثبتت دراستنا هنا أن هناك بوناً شاسعاً بين أطروحات النظرية والشعر الجاهلي. ومع كل هذا يظل للنظرية جوانب إيجابية ينبغي لنا ألا نغفل عنها.

ثم إن هذه الدراسات التي مرت بنا في هذا الكتاب، تميزت عما عداها بأنها لم تكن انعكاسا لما قاله الآخرون فيما يخص الغناء، وهو الأمر الذي ربما تبادر إلى الذهن عند الحديث مثلاً عن «الشعر الغنائي» أو «الرجز». فأولئك تحدثوا عنهما في ضوء البيان والترجمة والتأويل، أما هنا فإنهما عولجا على ضوء علاقتهما بهذه النظرية، واضعين في الاعتبار، أن معنى كون الرجز، مثلاً شعراً شعبياً، هو أمر أصبح من ضمن الثقافة العامة والمسلمات البديهية عند كل أحد. ولعل هذا ما وضح لدينا عند مناقشة استعمال الآلة الموسيقية، وكذلك عند مناقشة الطابع الإيقاعي للشعر النبطي.

وأخيراً، فلعل دراسات أخرى مقبلة، تمضي قدماً في توجيه ما فاتنا هنا، أو ما وقعنا فيه من تجاوزات، أو تشق طريقاً أخرى تثري البحث العلمي وتفتح الأبواب لأفكار جديدة.

المصادر

١ ـ أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٣٧٥ هـ/١٩٥٣ م.

٢ ـ إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، بيروت، دار بيروت، دار صادر، ١٣٧٦ هـ/١٩٥٧ م.

٣ ـ أرسطو طاليس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق: شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧ م.

٤ ـ أبو بشر عمر بن عثمان سيبويه، كتاب سيبويه، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥ م.

٥ ـ أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ١٣٧٤ هـ/١٩٥٤ م.

٦ ـ جمال الدين أبو الفضل بن مكرم بن علي بن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ب ت.

٧ ـ أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي، كتاب الزينة، تحقيق: حسين بن فيض الله، الهمداني، مصر، مطبعة دار الكتاب العربي، ١٩٧٥ م.

٨ ـ أبو الحسن أحمد بن فارس، الصاحبي، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٧ هـ/١٩١٠ م.

٩ ـ أبو الحسن أحمد بن يعقوب الهمداني، كتاب الإكليل، بغداد، مطبعة دار الحرية، ١٩٨٠ م.

١٠ ـ أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق: راتب النفاخ، بيروت، مطبعة دار القلم، ط أولى ١٣٩٤ هـ/١٩٧٤ م.
١١ ـ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، القاهرة، معهد المخطوطات العربية ١٩٧٢ م.
١٢ ـ أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين وأحمد صقر، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٣٧٠ هـ/١٩٥١ م.
١٣ ـ أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح المفضليات، تحقيق: محمد علي البجاوي، مصر، دار نهضة مصر، ب ت.
١٤ ـ أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، بيروت، مكتبة خياط، ب ت.
١٥ ـ أبو سعيد عبدالملك بن قريب الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٤ م.
١٦ ـ شهاب الدين ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم الأدباء، تحقيق: د. س، مرغليوث، مصر، مطبعة هندية، ١٩٤٤ م.
١٧ ـ الشريف المرتضى بن علي بن الحسين، أمالي المرتضى، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، بيروت، دار الكتاب العربي ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م.
١٨ ـ أبو العباس محمد بن العباس اليزيدي، الأمالي، حيدرآباد، ١٩٦٧ م.
١٩ ـ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، مصر، مطبعة دار نهضة مصر، ب ت.
التعازي والمراثي، تحقيق: محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، ١٣٩٦ هـ/١٩٧٦ م.

٢٠ ـ عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وآخرين، مصر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ٤، ١٣٧٨ هـ/١٩٥٨ م.

٢١ ـ عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق: أ.م كاترمير (بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٠ م مصورة عن نسخة باريس).

٢٢ ـ أبو عبيدالله محمد بن عمران موسى المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٧٩ هـ/١٩٦٠ م.

٢٣ ـ المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، مصر، مطبعة دار نهضة مصر، ١٩٦٥ م.

٢٤ ـ أبو عبيدة معمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، تحقيق: أ أ بيفان، ليدن، مطبعة بريل ١٩٠٥ م.

٢٥ ـ أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، مصر، دار المعارف ط ٤، ١٩٥٠ م.

رسالة الصاهل، والشاحج، تحقيق: عائشة عبدالرحمن، مطبعة دار المعارف، ١٩٧٥ م.

٢٦ ـ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م.

٢٧ ـ علي برهان الدين الحلبي، السيرة الحلبية، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ١٣٨٢هـ/١٩٦٢ م.

٢٨ ـ أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة، المطبعة التجارية الكبرى، ط ٢، ١٩٦٣ م - ١٩٦٤ م.

٢٩ ـ أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، مطبعة السعادة، ب ت.
الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، بيروت، المجمع العربي الإسلامي، ١٣٨٨ هـ/١٩٦٩ م.
٣٠ ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، بيروت، دار الثقافة، ط ٣، ١٩٧٥ م.
٣١ ـ أبو القاسم عبيد الله بن أحمد بن خرداذبة، مختار من كتاب الملاهي، تحقيق: الأب أغناطوس عبده خليفة اليسوعي، بيروت، دار المشرق، ١٩٦٩ م.
٣٢ ـ القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط ٤، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٦ م.
٣٣ ـ محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ب ت.
٣٤ ـ أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٦ م.
المعاني الكبير، حيدرآباد، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٦٨ هـ/١٩٤٩ م.
٣٥ ـ أبو محمد عبدالملك بن هشام، السيرة، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م.
٣٦ ـ المظفر بن المفضل العلوي، نظرة الأغريض في نصرة أهل القريض، تحقيق: نهى عارف الحسن، دمشق، مطبعة طربين، ١٣٩٦ هـ/١٩٧٦ م.
٣٧ ـ المفضل بن محمد الضبي، المفضليات، رواية ابن الأنباري، تحقيق: شارلز لايل، أكسفورد، مطبعة أكسفورد، ١٩٢١ م.

٣٨ ــ أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، جوامع الشعر، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد بن رشد، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، مطبعة الأهرام التجارية، ١٣٩١ هـ/١٩٧١ م.
٣٩ ــ أبو هلال العسكري، الأوائل، تحقيق: وليد قصاب ومحمد المصري، بيروت، مطبعة المتوسط، ط ٢، ١٤٠١ هـ/١٩٨١ م.
كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٢ م.
كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٤٠٤ هـ/١٩٨٤ م.
٤٠ ــ هوميروس، إلياذة هوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ب ت.
٤١ ــ يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط أولى، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م.

الدواوين:

١ ــ أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق، محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧ م.
٢ ــ بشر بن أبي حازم، ديوان بشر بن أبي حازم، تحقيق: عزة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، ١٣٩٢ هـ، ١٩٧٢ م.
٣ ــ تميم بن مقبل، ديوان تميم بن مقبل، تحقيق: عزة حسن، دمشق، مطبعة مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨٣ هـ/١٩٦٢ م.
٤ ــ الحطيئة، ديوان الحطيئة، تحقيق: نعمان أمين طه، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٨ هـ/١٩٥٨ م.
٥ ــ زهير بن أبي سلمى، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م.

٦ ـ سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: فخر الدين قباوة، حلب، المكتبة العربية، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٨ م.
٧ ـ الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، مصر، دار المعارف، ١٩٦٨ م.
٨ ـ كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، القاهرة، الدار القومية ١٣٦٩ هـ/١٩٥٠ م.
٩ ـ لبيد بن ربيعة العامري، ديوان لبيد، تحقيق: إحسان عباس، الكويت، مطبعة الحكومة ١٩٦٢ م.
١٠ ـ مزرد بن ضرار الغطفاني، ديوان مزرد بن ضرار الغطفاني، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، بغداد، مطبعة أسد، ١٩٦٨ م.
١١ ـ ميمون بن قيس الأعشى، ديوان الأعشى، تحقيق: محمد محمد حسين، القاهرة، المطبعة النموذجية، ١٩٥٠ م.
١٢ ـ نابغة بني شيبان، ديوان نابغة بني شيبان، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ط أولى ١٩٣٢ م.
١٣ ـ النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أحمد أبي الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٧٧ م.

المراجع الحديثة:

١ ـ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ١٣٧٢ هـ/١٩٥٣ م.
٢ ـ إبراهيم عبدالرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد الأدبي، بيروت، دار العودة، ط ٢، ١٩٨١ م.
٣ ـ أحمد حسين شرف الدين، دراسات في الأدب اليمني المعروف بالحميني، الرياض، مطبعة الرياض، ط ٢، ١٤٠١ هـ/١٩٨١ م.
٤ ـ أحمد كمال زكي، الأساطير، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٧٥ م.

٥ ــ أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ط أولى، ١٣٧٠ هـ/١٩٥٠ م.
٦ ــ أحمد محمد الشامي، قصة الأدب في اليمن، بيروت، مطبعة المكتب التجاري، ط أولى، ١٣٨٥ هـ/١٩٦٥ م.
٧ ــ حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، بيروت، مطابع اقرأ، ط ٢، ١٩٨٠ م.
٨ ــ روضة الشعر، البحرين، مطبعة الحكومة، ط ٣، ١٩٨٠ م.
٩ ــ شفيق الكمالي، الشعر عند البدو، بغداد، مطبعة الإنشاد، ب ت.
١٠ ــ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٠ م.
١١ ــ صادق محمد أحمد بخيت، الأنباط والشعر النبطي، الكويت، مطبعة الهدف، ب ت.
١٢ ــ طلال السعيد، الشعر النبطي، الكويت، مطبعة ذات السلاسل، ١٤٠١ هـ/١٩٨١ م.
١٣ ــ طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٢٧ م.
١٤ ــ علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩ م
١٥ ــ أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري، ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد، بيروت، مطبعة المتوسط، ١٤٠٢ هـ/١٩٨٢ م.
١٦ ــ غالب فاضل المطلبي، لهجة تميم، بغداد، دار الحرية ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨ م.
١٧ ــ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، بيروت، دار الطليعة، ١٤٠٢ هـ/١٩٨١ م.
١٨ ــ ناجي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، تونس، مطبعة شركة فنون الرسم للنشر والصحافة، ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨ م.

١٩ ـ ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، بيروت، دار صادر ١٣٧٩ هـ/١٩٦٠ م.
مصادر الشعر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٢ م.
٢٠ ـ هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، تعريب، جريس فتح الله المحامي، بيروت، مطبعة سيما، ب ت.
٢١ ـ يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨ م.
مقالات في الشعر الجاهلي، بيروت، دار الحقائق للطباعة ط ٢، ١٩٨٠ م.

الأبحاث والمقالات:

١ ـ جميل سعيد، الشعر والإنشاد، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، مجلد ١٤، ١٩٦٧ م.
٢ ـ جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، مجلة التراث الشعبي، مجلد ١٢، عدد ١، ١٩٨٢ م.
٣ ـ سهير القلماوي، تراثنا القديم في أضواء جديدة، الكاتب، عدد ٢، ١٩٦٢ م.
٤ ـ عباس بيومي عجلان، غنائية الشعر العربي، الثقافة المصري، عدد ٦١، أكتوبر ١٩٧٨ م.
٥ ـ عبدالجبار محمود السامرائي، الغناء والموسيقى عند العرب قبل الإسلام، مجلة التراث الشعبي، عدد ٥، سنة ١٩٧٤ م.
٦ ـ عبدالجبار المطلبي، قصة الثور الوحشي وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦٩ م.
٧ ـ عبدالمجيد عابدين، مدخل إلى فنون القول عند العرب، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق.
٨ ـ عدنان مكارم، رمزية الناقة في القصيدة الجاهلية، المعرفة السورية، عدد ٢٢٢ ـ ٢٢٣، سنة ١٩، أغسطس ١٩٨٠ م.

٩ ـ عز الدين إسماعيل، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية، الشعر، عدد ٢، ١٩٦٤ م.
١٠ ـ فولتر براونه، الوجودية في الجاهلية، المعرفة، حزيران، ١٣٦٣ هـ.
١١ ـ محب الدين الخطيب، اتجاه الموجات العربية، الزهراء، جمادى الثانية ١٣٤٤ هـ.
١٢ ـ محمود شاكر، الشعر الجاهلي، مجلة العرب، مجلد ٥ ـ ٦، السنة ١٠، ذو الحجة ١٣٦٥ هـ.

المراجع الأجنبية:

- abu deeb. «Towards a structural Analysis of pre - Islamic poerty (1): The Key poem», International journal of Middle East Studies 6, (1975). «Towards a srtuctural Analysis of pre - Islamic Poerty (II): The Eros Vision», Edebiyat 1 (1976).

C.M. Bowra, Heroic Poerty, New York, St. Martin's press, 1966.

- D. Margoliouth, «the Origins of Arabic Poetry», journal of the Royal Asiatic Society, n.v. (1925).
- E. Braunlich, «Zur Frage der Echtheit der altatabischen poesie, «orientalistiche Litraturzeitung, 29 (1926).
- E.C. Ostle, Review of «The Oral Tradition», Bulletin of the school of Oriental and African Studies (1982).
- Fahndrich, Review of «The Oral Tradition» Orientalistiche Literaturzeitung, 78, No. 1 (Jahragang 1983).
- Gregor Schoeler, «die Anwendung der Pral Poetry Theorie auf die arabische Literatur», Der Islam, 58 (1981).
- H.A.R. Gibb, Arabic Literature: An Introduction, 2nd ed. (oXford: Oxford University Press, (1963).

- Hilary Kilpatrick, Review of «The Oral Tradition» Journal of Arabic Literature, 13 (1982).
- Irfan Shahid, Review of «The Oral Tradition» Journal of the American Oriental Socierty, 100, No. 1 (1980).
- J.C. Burgel, Review of «the Oral Tradition« Acta Orientalia, V.43 (1982).
- john Dennis Hyde, «A Study of the Poetry of Maymun Ibn Qays Al A'sha» unpublished ph. D. Dissertation, Princetion University, 1970.
- J. Monore, «oral Composition in pre - Islamic Poetry», Journal Literature, 3 (1972).
- J.N. Mattock, «Repetition in the Poetry of Annual - Day» Glaogow. or. Soc. Transcation, V.24 - 5.
- Karel Petracek, «Die Vorbereitungsperiode der arabischen literatur, «orientalia pragensia III Acta University Carolinae, 1964, Philologica, 3, Drei Studien Uber die Sudsemitische Volkspoesie (Dissertationes Orientales 7) (Prague : Oreintalidreiches Institue in Academia, 1966). «Quellen und Anfange der arabischen Literatur», Archiv Orientalni, 36 (1968).
- M.C. Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Preislamic Arabic Odes (Paris and the Hague: Mouton, 1970.
- M.M. Badawi, Review of «the Oral tradition», Journal of Semitie Studies, 25 (1980).
- M.V. Mcdonald, Orally Transmitted Poetry in Pre - Islamic Arabia and Other Pre - Literate Societies, Journal of Arabic Literature, 5, No.9, (1967).

M. Zwettler, «Calssical Arabic Poetyr Between Folk and Oral Tradition». Journal of the American Oriental Society, 96, No. 2 (1976), 198-212.

- M. Zwettler, «The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry its Character Implications,«Published Ph.D. Dissertation, Berkley, 1972.
- R. Jacobi, Studien sur Poetik der Attrarabischen gaside, Akd der Wissenschaften und der Literature. Veroffentlichungen der orientalischen Kommission, 24 (Wiesbaden: Franz Steine, 1971).
- Wolfhart Heinrichs, Review of Zwettler «The Oral Tradition, «Journal of Near Eastern Studies, No.41, (1982).

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	٥
المقدمة	٧ ـ ٩
الفصل الأول:	
الرواية الشفوية في آثار الدارسين	١١ ـ ٤٩
الفصل الثاني:	
الغناء والتغني	٥١ ـ ٨٥
الفصل الثالث:	
القالب الصياغي	٨٧ ـ ١٠١
الفصل الرابع:	
الغناء البدوي في الشعر الجاهلي والشعر النبطي	١٠٣ ـ ١٣٨
الفصل الخامس:	
ترجمة من كتاب الشعر الملحمي لموريس بورا	١٣٩ ـ ١٥٤
الخاتمة	١٥٥ ـ ١٥٦
المصادر	١٥٧ ـ ١٦١
الدواوين	١٦١ ـ ١٦٢
المراجع الحديثة	١٦٢ ـ ١٦٥
المراجع الأجنبية	١٦٥ ـ ١٦٧

الرياض - شارع جرير - ص.ب. ١٨٢٩٠ الرمز ١١٤١٥